M. Franx.

Berlijn 1979.

I

G E S T A L T U N D A B B I L D
ZUR SEMANTISCHEN SPEZIFIK KÜNSTLERISCHER ANEIGNUNG

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
d o c t o r s c i e n t i a e p h i l o s o p h i a e
(Dr. sc. phil.)+)

vorgelegt dem
Senat des Wissenschaftlichen Rates der Humboldt-Universität
von

Dr. phil. Michael Franz
geb. am 23. 9. 1937 in Berlin

Rektor: Prof. Dr. Helmut Klein

Gutachter: 1. Prof. Dr. WOLFGANG HEISE
2. Prof. Dr. ERWIN PRACHT
3. Prof. Dr. HEINZ KRUMPEL

Berlin, den 13. 7. 1979

+) Vgl. AO Nr. 2 zur Verleihung des akademischen Grades Doktor der Wissenschaften - Bezeichnung der akademischen Grade - vom 15. 9. 1969 (GBl. II, S. 522)

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Vorbemerkung

Die hier vorgelegte Arbeit geht auf Vorlesungen zurück, die der Verfasser erstmals im Herbstsemester 1976 gehalten hat, und entstand im unmittelbaren Anschluß an die Dissertationsschrift "Zur Einführung zeichentheoretischer Grundbegriffe in die Ästhetik - gnoseologische, historische und methodologische Aspekte" (1977), einer notwendigen Vorarbeit. In grundlegenden theoretischen und methodologischen Fragen empfiehlt sich zum besseren Verständnis vorliegender Abhandlung die Lektüre der vorangegangenen. Die zweite Arbeit ist als Versuch zu betrachten, in gegenstandsspezifischer Analyse einzulösen, was in der ersten versprochen bzw. in Aussicht gestellt worden ist. Zur Aufgabenstellung des Ganzen sei auf die Einleitung zur Dissertationsschrift verwiesen. Bei Benutzung der Arbeit bitte ich darum, nach dem Typoskript zu zitieren.

Berlin, im November 1977

M.F.

Seite

Inhaltsverzeichnis

1.	Zur Gegenständlichkeit der Kunstgestalt	
1.1.	Methodologisches zum Werkbegriff	1 - 31
1.2.	Die Klassifikation der Gegenstände nach Lothar Kühne und die Spezifik des ästhetischen Gegenstandes	32 - 64
1.3.	Zur Eigenart der ästhetischen Zeichensituation	65 - 72
2.	Zur semantischen Spezifik der Kunstgestalt	
2.1.	Objektzentrierte und subjektzentrierte semantische Beziehungen	73 - 97
2.2.	Vorüberlegungen zur Gegenstandsfrage	98 -107
3.	Zur Spezifik der rhetorischen und der ästhetischen Zeichensituation	
3.1.	Das Modell der rhetorischen Zeichensituation in antiker Tradition (nach Heinrich Lausberg)	108 -115
3.2.	Das Kunstmodell von Wolfgang Babilas	116 -121
3.3.	Die Subjekt - Objekt - Beziehung in der Rhetorik und in der Kunst	122 -130
3.4.	Kunstwerk und aktiver Charakter der Rezeption	131 -137
3.5.	Parteilichkeit als ästhetische Bestimmung künstlerischer Aneignung	138 -146
4.	Zur Dialektik der Gehalte - metatheoretische Analyse zu einer Modellanalyse: Der Doryphoros des Polyklet	
4.1.	Semantische Tiefenstruktur und materialsprachliche Oberflächenstruktur	147 -156
4.2.	Evidenzgehalt oder ikonischer Gehalt	157 -160
4.3.	Konnotationsgehalt (objektindexikalischer und subjektiv indexikalischer Gehalt)	161 -167

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548910_0023

4.4. Subjektive Intention oder Ideengehalt (intendierter Darstellungs-, Ausdrucks- und pragmatischer Gehalt)

4.5. Objektive Intention oder sozialer Verweisgehalt (sozialindexikalischer Gehalt) 189

4.6. Invarianzgehalt oder Wahrheitsgehalt

4.6.1. Das Stadtgleichnis von Gottfried Wilhelm Leibniz

4.6.2. Die Invarianzleistungen der künstlerischen Aneignung

4.7. Rezeptionsgehalt

4.8. Zu den Wechselbeziehungen der semantischen Konstituentien der Kunstgestalt dargestellt an Wahrheitsproblem

4.9. Zum Verhältnis von Wahrheit und Realismus - 230

Anhang

Anmerkungen 231 -

Verzeichnis der benutzten Literatur

Thesen

1. [illegible]

1.1. [illegible]

Noch unverrückt, o schöne Lampe, schwebest du,
An leichten Ketten ziemlich aufgehangen hier,
Die Decke des nun fast vergebnen Hustgemachs.
Auf deiner weißen Marmorschale, deren Rand
Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflicht,
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreih'n.
Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form -
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst. (1)

"Auf eine Lampe" ist der Titel dieses vielgedeuteten Gedichts von Eduard Mörike. Man hat Hegels Einfluß entdecken wollen - das Schöne als sinnliches Scheinen der Idee, im Äußerlichen mit sich selber einig und daher selig in sich - so Heidegger. Aber auch die Ungerührtheit einer Seligkeit, die keiner Teilnahme bedarf, keines Subjekts, das die Schönheit auffaßt, ist herausgelesen worden; es scheint nur so - dies die Deutung von Emil Staiger. Diese Gedanken haben Staiger und Heidegger in einem Briefwechsel geäußert, der sich an einen Vortrag von Staiger entzündete. Heidegger, auf den sich Staiger in theoretischer Selbstvergewisserung [illegible] Interpretation. Bei Staiger ist [illegible] zum Preisen der Schönheit [illegible] Wortschatz. Doch sie sind [illegible] zum Preisen einig, so verhindert die [illegible] Distanz der Anschauung. Im Hinblick auf die [illegible] tionsfunktion der Dichtung und [illegible] sein Verhältnis zur [illegible] nicht als Herr in diesem Haus, in dem die Lampe hängt. Da [illegible] sich noch; er wagt es, wenigstens halb, sich noch als Eingeweihten zu betrachten. Gerade darauf beruht der schmerzlich-schöne Zauber des Gedichts. Er sieht die Lampe nicht so als Kunstwerk, wie Goethe sie sehen würde, nämlich in brüderlicher Verehrung, als organisches Gebilde, dessen Baugesetze mit denen des menschlichen Körpers und Geistes verwandt sind. Der Efeukranz, der Kinderreigen wirkt auf den Betrachter mehr dekorativ..." (2) Zum andern bringt Staiger das Gedicht mit Mörikes Rezeption hellenistischer epigrammatischer Poesie in Verbindung - latente Geistesverwandschaft zu einer Dichtung, die "nicht mehr jene Beziehung auf die Polis" kennt, "die für die Dichter des fünften

Jahrhunderts noch selbstverständlich [ist] "der Adel[?] für die Würde des Dichters, der zum Wesen des Volkes gehört und eine Gemeinschaft stiftet, der ihnen... [illegible] kommen." (4)
In diesem Sinne interpretiert Staiger die Letztheit, die das Gedicht nur erreicht, als Vorzeichen, als "Hinausgreifen Raum in nüchterner Umgebung".
Heidegger hielt dagegen, die letzten beiden Zeilen sprächen "in nuce Hegels Ästhetik aus". Das Scheinen - in - ihm - selbst sei daher nicht auszulegen im Sinne von "es scheint, als ob". Zum Beleg zitiert Heidegger [illegible] Hegels "die Kunst darf also keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Äußere muß mit einem Innern zusammenstimmen, [illegible] und eben dadurch [illegible] (5) Dies liest Heidegger vor "diesem Hintergrund" bei dem leuchtenden Sichselbstzeigen, bei dem 'Scheinen'. In ihm bringt das Werk seine Selbstständigkeit zum Vor-Schein. So sagt denn Hegels 'Wir können in dieser Hinsicht die Weisen Güte und Heiligkeit, dieses Sichselbstzeigenügen in der eigenen Geschlossenheit und Befriedigung sie den Grundzug des Schönen [d.h. die Kunstwerke] an die Spitze stellen. Die Ideale Dumnigerfalt spricht wie ein seliger Gott vor uns hin.' "Und Heidegger kommentiert: "Als felicitier lucens ist das schöne Gebild selbst felix." (6)
In Entgegnung auf Heidegger warf Staiger dieser vor, "in Art, wie Sie an den Mörikischen Vers herangehen, scheint mir das diesen Dichter zu scholastisch zu sein; Sie scheinen mir, ganz entgegen Ihren eigenen Überzeugungen, zu viel Gewicht zu insistieren und das Schwebende, Gleitende, Scheue, Vernichtige, oft auch das Schlaue und Schillernde einer dichterischen Sprache wie sie Mörike ausgebildet hat, zu übersehen. Es mag sein, daß [illegible] wie das 'ihm selbst', dialektisch noch näher lag als uns. Aber hinzusetzen 'sonst nix wenig', spielerisch, verspielerisch. Auf keinen Fall möchte ich [illegible] verpflichten, auf das Verblassen, auf das Verdecken von der schönen Gewißheit, auf das 'vielleicht', das in dem videtur liegt. Diese Bedeutung halte ich für dominant. In ihr kommt Mörikes besondere, von ihm selbst tief empfundene Lage, der Unterschied seiner Existenz von der eines Goethe (oder auch von der Sicher-

heit eines Hegel) unübertrefflich zum Ausdruck... Wollen Sie diese Weisheit, höchst individuelle Fassung des Ignotums und die fruchtbarste Version aufgeführt anerkennen eines Satzes, der nur noch eine anachronistische Allüre der verblichenen Aesthetik wäre?" (7)

Heidegger setzte sich zur Wehr. Keineswegs habe er mit der Anführung von Stellen aus Hegels Vorlesungen über die Ästhetik beweisen wollen", daß die philosophischen Begriffe des Schönen und des Scheinens als Ursachen der poetischen Gebrauch dieser Begriffswörter als Wirkung in exaktem Sinne nur habe gelten lassen, und zwar auf Kosten einer wesentlichen Vermittlung dieses Wirkungszusammenhangs zwischen Hegel und Hölle durch Fr. Th. Vischer", auf dessen Freundschaft sich Hölle Heidegger hingewiesen hatte. Er habe nur zeigen wollen, daß "durch die damalige Vorherrschaft der Hegelschen Philosophie und seiner Schule die Bedeutung von 'Schein' im Sinne von 'Illusion' eine solche' der anwendbar zu sein hat, und es nicht möglich war, daß jeder, der dieses Wort in seinem alten, Sinne noch wohl wieder verstand, sich mit Hegels Texten oder mit Vischers Ästhetik beschäftigte" (8) "... Das Atmosphärische des so entstandenen Streites trotz aller Gegensätzlichkeit weist auf die gemeinsame Zugehörigkeit des neunzehnten Jahrhunderts zum Problem unter ständigem Sturze des Niveaus der Denkhorizonte und der Begrifflichkeit. - Wie jedoch das 'scheint' in letzten Sinn des Hölle-Gedichtes zu verstehen ist, das läßt sich nur aus dem Gedicht selbst entscheiden. Das Gedicht selbst aber verbleibt in der Atmosphäre des Sprachgutes seines Zeitalters und schwingt in einer Grundstimmung, wenn anders es selber ein 'Kunstwerk der echten Art' ist." (9)

Und nun liefert Heidegger seine Interpretation. Er legt den Hauptwert darauf, daß die Lampe "noch unverdeckt" im Raum hängt, im Gedicht erscheint, "Also aber nicht in einer bloß deskriptiven Form, sondern indem sie (auch ohne es anzurufen)" den Raum für ihn eigentlich überhaupt erst und jener zum "weiten Raum" eröffnet, der schon völlig verlassen ist. Auch Fenster und Türen sind nicht nur deskriptive, sondern funktionale Momente, sofern die Lampe nicht einen Raum nebenbestehen, sondern die Welt einen Lampenraum "Heimstatt einnehmen". Dann interpretiert Heidegger nicht als bloße intellektuelle Schau, sondern als Haltung, die als Einheit von Spannungsmomenten (Ruhe und Ernst) bestimmt ist.

Was die Lampe so einsetzt, bringt das Gedicht zum Vorschein. "Das Gedicht zündet zwar nicht die Lampe an, aber es entzündet die schöne Lampe." (10)

Den Zug der Wehmut will auch Heidegger nicht verkennen. Sie beruht aber nicht nur darauf, daß das Kunstwerk in seinem Wesen den Menschen entgeht, sondern setzt voraus, daß der Dichter zu den wenigen gehört, die noch den Sinn für das Wesen des Kunstwerks bewahren. Daraus folgert Heidegger, daß Mörike der Wehmut standhält - durch sein Gedicht. Worin sieht Heidegger aber das Wesen des Kunstwerks, wie es in Mörikes Gedicht Gestalt gewinnt? Es walte nicht von Gnaden der Menschen als rezipierender Subjekte, weil es nicht sind als schon vorgestellt wird, sondern als Schönes ist - unabhängig davon, wer seiner achtet. So interpretiert Heidegger das Gedicht (und übrigens auch Hegel) im Sinne seiner eigenen Auffassung vom Schönen als lassen aufblühend-lichtend eine Welt in ihrem Wesen erscheinen - dank dessen, daß es selber leuchtet, also scheint: "Die schon erloschene Lampe leuchtet noch, indem sie als schöne Lampe lichtet, sich zeigend (scheinend) ihre Welt (das Raumgemach) zum Scheinen bringt."(11)

Dreierlei hebt Heidegger zusammenfassend an dem Gedicht hervor:
1. bringt es in der schönen Lampe die Eigenart des Kunstgebildes zur Sprache;
2. rundet sich im ganzen Bau des Gedichts dessen eigene Gestalt, d.h. es bekundet nicht nur verbal die Wesensart des Kunstgebildes, es zeigt dieses an ihm selbst, indem es sich selber als sprachliches Kunstgebilde zeigt;
3. hat nicht nur der Gegenständliche der Lampe den Charakter des brennenden Leuchtens; in ihr leuchtet das Wesen des Kunstwerks selber "in der Weise des lichtenden Scheinens".

Unterbrechen wir an dieser Stelle die Heideggersche Erörterung, um selber einen Blick auf die Lampe zu werfen. Nichts erscheint Heideggers Hinweis auf die Beziehung von Lampe und Raum - als Voraussetzung dafür, daß die erloschene Lampe selbst im vergessenen Raum als schöne Lampe noch leuchtet und dem Raum die Lustgemach erhellt. Unerwähnt ist die Lampe, weil auch das Ensemble von Raum und Lampe besteht. Doch ist diese Beziehung eine pur kunsthafte?

Das Kunstgebild, das Mörike darstellt, ist kein Kunstwerk im strengen Sinne - keine Skulptur, kein Tafelbild, kein Musikstück - es ist eine Lampe, und das bedeutet eine praktische Gegenstand. Als die Lampe unter einen bestimmten Funktionszweck steht, eine Lampe ist noch die Klassifikation der Gegenstände, die Lothar Kühne gibt, primär ein technischer Gegenstand, da sie nicht künstlich und Körperbezogen, im weiteren Sinne ein praktischer Gegenstand, da von den organischen Leben des Menschen nicht unabhängig, sie ist aber dominant rein ästhetischer Gegenstand, wo der eine spezifische Abbildfunktion primär ist. Als ästhetischer Gegenstand ist die Lampe nur soweit der Teil in ihrer wesentlichen Struktur vorwiegend durch sozialen und praktische Tätigkeit bestimmt). Die Gegenstand grundlegende Unterscheidung ist die zwischen Lampe historischem Ausdruck der Gesellschaft ihrer Epoche, Gesellschaft, Klasse in der Gestalt des Gegenstandes selbst. Insofern dürfte problematisch sein, inwieweit die Lampe die Wesensart des primär ästhetischen Gegenstands, des Kunstwerks, zeigen kann; umgekehrt verweist dies auf einen bestimmten Kunstbegriff, der, wie Kühne nachweist, "nicht so sehr den Unterschied von praktischen und künstlerischen Gegenständen" teilte, "sondern eine diese Gesamtheit als Äußerung der Schöpferkraft der Hand. Auf der Grundlage der kleinen Warenproduktion prägte das artifizielle der Hand individuelle Subjektivität im Gegenstand aus. Dieser noch naive und selbstgefällige Begriff der Kunst, ..., gegen die den entwickelten bürgerlichen Begriff der Kunst eigene Bedeutung, nachdem diese Verhältnisse durch ihre eigene Entwicklungsdynamik zerstört waren. Als Begriff einer jetzt reaktionären und ausgleichenden Verhaltens zielt er auf das verlorene Paradies." (12) Das Lustgemach ist eine tote Welt, es wird nicht mehr benutzt, die Lampe nicht gebraucht - aber sie ist noch da, sie leuchtet noch - kraft ihrer Gestalt und kraft des noch unverrückten Ensembles von Raum und Gegenstand; der Auftakt des Gedichts verweist aber auch auf das Ungewisse des Zustandes, hat fast beschwörenden Charakter, der jedoch die Erwartung, daß es nicht so bleibt, nicht betäuben kann, sie vielmehr vorkehrt - gerade

satzes "Noch unverrückt", dem der Umstand des fast vollendeten Vergessenseins des Lustgemachs den Charakter größter Zufälligkeit

verleiht, unterläuft auf doppelte Weise die spruchhafte Schlußzeile, die bezeichnenderweise sentenziöse Bestimmtheit vorspiegelt: eine Beruhigung, die sich nicht mitteilt, die vielmehr beunruhigt, weil die Frage: Wer achtet sein?, die scheinbar abgewiesen [illegible], die offene Frage nicht vergessen lassen kann. Wie lange noch? Vor solip-lu-lu-[illegible] gibt unversehens, Dieser Konsequenz des Nichtwissens - die drohende Verrückung - scheut sich nicht darum, wer in der Rollenlyrik, Distanz in ihrem Baugefüge erkennen. Es ist aber auch das im Gedicht gefügte Schweigen gebrochen: das Verstummte widerlegt die Aussage, die wir als einen bestimmten Sinn zu vernehmen haben, desavouiert ihre Geltung, gewinnt es in Wichtig das Gedichte einen ganz anderen Stellenwert. Denn die philosophische Sentenz, die sich abhaben läßt. Soweit Benjamins Deutung in dieser Richtung zielt, ist ihm beizustimmen.

Als Sentenz beim Wort genommen, aus dem Gefüge des Gedichts herausgelöst, konsequent gedeutet, [illegible] erfülle sich die Schönheit des artgerechten Gebildes in der totalen und absoluten Abgeschiedenheit von jeder Erkenntnis in der gänzlichen Unverbindlichkeit von [illegible] Sachverhalten und ihren sozialen Subjekten, der Individuen, die in ihm [illegible]. Einen solchen Gegenstand setzt das Gedicht als Illusion aus, die sich klammert an das: "Doch unvergessen", an den fragilen Restbestand äußerster Zufälligkeit, festgehalten in einer "Momentaufnahme" - eine gewaltsame und fixierte Fixierung, wie es das "Lamp der Lüge", wie es entschleiert heißt, wenn vom Sinn des gesellschaftlichen Lebensprozesses die Rede ist, verurteilten wäre. Gerade dieser Zustand eliminiert die Schlußzeile, verstanden als Sentenz, Lügen.

Denn die Beziehung von Lampe und Raum hat keine Notwendigkeit mehr - das Lustgemach ist vergessen, seine Welt ist tot. Es ist nicht tot, weil seine geschichtliche Stunde vorüber ist; es könnte durch kommunikative Aktion stets von neuem belebt werden. Nein, es ist tot, weil die Gesellschaft es vergessen hat und folglich auch des schönen Gebildes nicht mehr achtet, eben weil es die Lampe nicht mehr in Beziehung setzen kann und darum auch Efeukranz und Kinderreigen als deiktische Zeichen, d.h. als zeigende und auf das Lustgemach hinweisende Zeichen nicht mehr lebendig, sondern tote Zeichen sind.

Die Zufälligkeit, in der sich das Ensemble noch erhält, nimmt aber durch das Gebilde seine nicht beliebig isolierbare, sondern mit ihm untrennbare Bedeutung an. Das Gedicht zeigt also das Gegenteil von dem, was die Lehrbücher vorsehen, die Wirklichkeit ist der ästhetischen Form eingefügt; der Vorgang soll verlassen, was das Gedicht als Ganzes offenbart, den einen formationsgeschichtlich interpretierbaren historischen Bruch anzeigt.
Nur auf den Schluß als bare Sentenz hin gelesen, scheint das Gedicht abzulehnen, daß die ästhetische Funktion nicht nur der Realisierung in dinglichem Gestalt, sondern in sogar teil ihres der kommunikativen Realisierung bedarf. Es zeigt aber in seinem ganzen Gefüge, wie die dingliche Gestalt ihre ästhetische Funktion als spezifisch kommunikativität offenbart; der Dichter selber bringt die schöne Lampe in ihrem ästhetischen Bezeugungszusammenhang (verhalf aus Versehen, indem er die eigene, durch kommunikative Aktion aufgenommene Beziehung zur Lampe im Gedicht objektiviert. Er benennt selber die dinglichen Momente, die Lampe und Raum in schöner Stimmigkeit verknüpfen; vierlich ist die Lampe in der Weise, wie sie an zierlichen Ketten hängt - denn ihre ästhetische Funktion bewährt sich darin, wie sie die Decke des Lustgemaches schmückt - also eine spezifisch, gestaltspezifische Kommunikationsfunktion erfüllt. So belebt Mörike weiter die Schlüsse auf der Marmorschale als deiktische Zeichen.
Heidegger erblickte den tiefsten Grund von Mörikes Wehmut in der schmerzhaften Einsicht, daß das Kunstwerk die seiner Zeiten gemäße Achtung der Menschen "weder jemals für sich zu erzwingen, noch auf immer ungeschmälert für sich zu retten "vermag . (13)
Das ist richtig und beweist, wie sehr das Kunstwerk nicht nur der dinglichen Objektivität bedarf; gesellschaftliche Objektivität gewinnt es in dem Maße, wie seine semantische und pragmatische Potenz durch kommunikative Aktion realisiert wird.
Das weiß auch Hegel, auf den Heidegger Mörikes Verse sinnvoll bezogen hat, und er bedingt die tiefe Widersprüchlichkeit seiner Auffassungen vom Kunstwerk. Dem Wortlaut nach liegt es nahe, Mörikes Schlußvers mit Hegelschen Sätzen über das Ideal als Kunstschönes in Verbindung zu bringen, mit Sätzen, wie Heidegger sie zitiert hat, Sätzen wie diesen: Soweit das Äußere im Kunstwerk die "Manifestation der geistigen Freiheit", stünde das Ideal "in Äußerlichen als sich selbst zusammengeschlossen frei nur sich beruhend da, als sinnlich selig in sich, seiner sich freuend

und gestaltend" (14). Dasjenige steht also im Hegelschen System begründet aufbauend von der Aufgabe von absoluter Idee und sinnlichem Bereich im Kunstwerk, dieses freilich nur in den Grenzen sinnlicher Erscheinungs- und Ausdrucksweise gültigen und möglichen, damit der relativen und historisch insgesamt beschränkten und vergänglichen Adäquanz, die aber überhaupt nur die Kunst in jener Region hat, "in welcher alle Gegensätze und Widersprüche des Endlichen ihre letzte Lösung finden", die der Wahrheit an sich selbst, nicht der nur relativen Wahrheits "In ihr hat der Gegensatz von Freiheit und Notwendigkeit, von Geist und Natur, von Wissen und Gegenstand, Gesetz und Trieb, der Gegensatz und Widerspruch überhaupt, welche Form er auch annehmen mögen, als Gegensatz und Widerspruch keine Geltung und Macht mehr." (15)

Damit gilt Hegel das Kunstwerk, dem damit eine utopische Idealfunktion zugesprochen wird, freilich nur auf der Höhe und in voller Erfüllung der Ideale, als das Widerspruch jedes vereinzelt Lebendigen enthoben, "sich für sich selbst als dieses abgeschlossene Eine zu sein, doch abgesehen von anderen abzuhängen" (16) Doch die "absolute Selbständigkeit" des Kunstwerks ist als Schein ausgewiesen. Es ist "noch nicht reiner Gedanke, aber seiner Sinnlichkeit zum Trotz auch nicht mehr bloßes materielles Dasein, wie Steine, Pflanzen und organisches Leben, sondern das Sinnliche im Kunstwerk hat selbst ein ideelles, das aber, als nicht das Ideelle des Gedankens, zugleich als Ding noch äußerlich vorhanden ist" (17) Das Kunstwerk als Ding, als auch mit äußeren Mitteln produziertes Ding, das "konkrete Material" ist immer notwendig, aber nicht als Gegenstand materieller Bedürfnisse, und so ist das Werk gleichzeitig von seiner bloßen Dinghaftigkeit, "dem Gebiete seiner bloßen Materialität" befreit. Das Besondere des Ästhetischen Scheins besteht darin, "daß es selbst durch sich hindurchdeutet und auf ein Geistiges ... auf sich hinweist" (18) Selbst-durch-sich-hindurchdeuten und auf etwas aus sich hinweisen: das sind natürlich Zeichenfunktionen, durch die die konkrete Materialität des Kunstwerks mehr ist als bloße Materialität. Beide als Momente, deretwegen das Kunstwerk eigens nach Hegel über in seiner konventionellen Zeichenbedeutung, noch in seiner äußerlichen Vermittlung von Zweck und Mittel.

Hegel greift auf Kants Ansatz zurück, wonach das Schöne in

Kunstwerk nach dem Modell des Organismus, der nicht mehr aus mechanischen Gesetzmäßigkeiten zu erklären ist, als zweckmäßig in sich selbst existiert, ohne, wie Hegel interpretiert, daß Mittel und Zweck sich als verschiedene Seiten getrennt zeigen (19) So faßt er auch Inhalt und Form im Kunstwerk; Form ist nicht äußerliche Form, sondern das "zweckmäßige Entsprechen des Inneren und Äußeren" als "immanente Natur des schönen Gegenstandes" (20)
Das Kunstwerk ist nicht reiner Gedanke, es existiert nur in konkreter Materialität als Produkt geistiger Tätigkeit, die sich sinnlich realisiert. Es ist bestimmt durch den seiner Gestalt immanenten Geist, auf den sie aus sich selbst durch sich hindurchdeutend hinweist. Insofern ist das Kunstwerk nicht selbstgenügsam: irgendjemand muß ja die deiktische Zeichenbeziehung von Gestalt und Geist kommunikativ realisieren.

Die in der inneren Stimmigkeit des Kunstwerks vollzogene Aufhebung aller Widersprüche (also absolute Identität von Gestalt und Gehalt) ist im Werk nicht als dingliche Qualität, sondern als kommunikative Potenz enthalten: "Das bunte, farbenreiche Gefieder der Vögel glänzt auch ungesehen... Das Kunstwerk aber ist nicht so unbefangen für sich, sondern es ist wesentlich eine Frage, eine Anrede an die widerklingende Brust, ein Ruf an die Gemüter und Geister." (21) Dies folgt aus der Natur des ästhetischen Scheins. Die ästhetischen Gegenstände scheinen und erscheinen als "durch den Geist produziert", ein "Wunder der Idealität, ein Spott, wenn man will, und eine Ironie über das äußerliche natürliche Dasein" (22)
Den Widerspruch zwischen der kommunikativen Natur des Kunstwerks und seiner immanenten Zweckmäßigkeit und Stimmigkeit entfaltet Hegel nicht. Denn der Geist der Werke ist ihnen letztlich vorgegeben; als Ideal setzt Hegel, daß die in sich konkrete Idee das Prinzip ihrer Erscheinungsweise in sich selbst trage. Im Kunstwerk wird die Idee gewissermaßen von der ihr adäquaten Gestalt nur entbunden, und der Künstler ist dabei nur eine Art Geburtshelfer.
In der Bestimmung des Schönen als "absoluter Idee in ihrer sich selbst gemäßen Erscheinung" ist der Widerspruch von sinnlich-gegenständlicher und geistig-kommunikativer Natur des Kunstwerks letztlich stillgelegt.

Die "absolute Idee in ihrer sich selbst gemäßen Erscheinung" - das ist jedoch kein starres, sondern ein dynamisches Prinzip, da der absolute Geist nur als absolute Tätigkeit dialektischer Selbstdifferenzierung zu verstehen ist, d.h. nicht als ein abstraktes Prinzip, sondern als Prinzip des Konkreten. Es ist ja nichts anderes als die objektive Realität in ihrer über Kampf und Einheit der Gegensätze vermittelten Selbstbewegung, der Hegel die absolute Idee unterlegt.

nur adaptiv bestimmt ist, indem "wir überzeugt sind, die Objekte nur richtig aufzufassen, wenn wir uns passiv verhalten". "Mit dieser einseitigen Freiheit der Gegenstände ist unmittelbar die ist der Inhalt gegeben, und an die Stelle subjektiver Selbstbestimmung tritt das bloße Empfangen und Aufnehmen des Vorhandenen, wie es als Objektivität vorhanden ist. Die Wahrheit soll nur durch die Unterwerfung der Subjektivität zu erlangen sein." (23)
Hegel grenzt die ästhetische Beziehung aber auch vom "praktischen Verhältnis" ab. "Hier liegen die Interessen, Zwecke und Absich-
ten der Dinge geltend machen will ... Jetzt sind es also die Dinge, welchen ihre Selbständigkeit genommen wird, indem das Subjekt sie in seinen Dienst bringt und sie als nützlich betr-
Zweck nicht in sich, sondern im Subjekt haben ..." (24)
Im praktischen Verhältnis scheinen die Subjekte frei, in Wahrheit seien sie unfrei - "durch die Einseitigkeit, den Kampf und inneren Widerspruch der Zwecke und der von außen her erregten Triebe und Leidenschaften sowie durch den niemals ganz beseitigten Widerstand der Objekte." (25)
Erst der "schöne Gegenstand" ist wahrhaft selbständig (die Trennung von Ich und Gegenstand ist aufgehoben, der Gegenstand hat "subjektive Einheit und Lebendigkeit") - das Subjekt hebt seine widerspruchsvollen Zwecke gegen das Objekt auf.
Hegel bestimmt die Selbständigkeit der Kunstgestalt nach zwei Seiten, die nicht schlechthin identifiziert werden dürfen:

1. als immanente Zweckmäßigkeit, Stimmigkeit des Kunstwerks als Zusammenstimmen, d.h. als inneres Verhältnis eines Äußeren mit einem in sich selbst stimmigen Inneren;
2. als Eigenwert der Kunstgestalt als spezifisches Objekt der Kommunikation statt als bloßes Mittel für einen vorgesetzten Zweck.

Doch Hegel verselbständigt die Kunstgestalt - er nimmt das Kunstwerk als Selbstzweck ebenso absolut wie die immanente Stimmigkeit als Zusammenstimmen von Begriff und Erscheinung. Darum denkt er die ästhetische Rezipientenorientierung letztlich als Kontemplation statt als aktive Vermittlung kommunikativer Potenz. Doch auf dem Wege zum Konkreten zwingt Hegel historisierend solche Absolutsetzungen - sie sind Übergriffe nicht absolut zu nehmen. So hat das Ideal in konkreter Fassung und historischem Charakter, hat seine volle Entfaltung allein in der klassischen antiken Kunst - insbesondere in der Plastik - gefunden: auf Grund besonderer Bedingungen von Individuum und Gesellschaft. Das Ideal ist weder zeitlos noch Ausdruck spannungsloser Harmonie. Es bewährt sich als Kraft gesellschaftlich substantieller Individualität - selbst dann, wenn ein tiefer Bruch das Subjekt in sich selbst wie dessen ganze Existenz gewonnen hat (26). In der romantischen Kunst dagegen geht die Zerrissenheit und Dissonanz des Innern immer weiter - so Hegel in Hinblick auf die gesellschaftliche Realität seiner Zeit, das sich im europäischen Maßstab stürmisch entfaltender Kapitalismus feststellt. Hegels Bilanz der Kunstentwicklung, mit der zuversichtigen und widerspruchsvollen Prognose von Ende der Kunst, hat zum Ausgangspunkt wie zum Endpunkt, daß die Heiterkeit des Ideals unwiderruflich verloren gegangen sei - sie kann nicht Norm sein für Kunst der Gegenwart und Zukunft, der Hegel durchaus wünschte, sie möge steigen. Seine gattungs- und genretheoretischen Analysen - ich denke vor allem an die Lyrik - zeigen vielfältige moderne Möglichkeiten von Kunst und behandeln sie faktisch keineswegs als etwas substantiell Vergangenes. Schon darum, weil die Heiterkeit des Ideals verlorengegangen sei, kann nach Hegel kein Kunstwerk seiner Zeit im ästhetischen Schein selig in sich selbst geborgen sein, vor uns dastehen wie ein seliger Gott.

Die zeitgenössische Kunst ist für Hegel nicht mehr Kunst im Sinne und nach der Norm des Ideals, aber sie ist darum nicht einfach Nichtkunst; geändert hat sich vor allem der Stellenwert der Kunst im Gefüge der geistigen, aber auch der sozialen Leistungen der Zeit, der Anteil der Kunst an der Formierung des epochenspezifischen Selbstbewußtseins.

Nach Hegel ist die Kunst nicht mehr möglich, "weil sich die gesellschaftlich allgemeine, d.h. die objektiven sozialen Verhältnisse wie die sozialen Institutionen sich gegenüber den Individuen verselbständigen, diesen ihnen entgegentreten. Dennoch 'das Bedürfnis nach einer wirklichen individuellen Totalität und lebendigen Selbständigkeit wird und kann nie verlieren' - hier protestiert er letztlich gegen die Realität, was Hegel der Einsicht ins Vernünftige des Schönen geopfert hat." (27) Freilich sieht Hegel, wie Wolfgang Heise nachgewiesen hat, überall dort die Chance künstlerischer Aneignung, "wo die inneren sozialen Widersprüche der alten Gesellschaft und ihre neuen Produktivkräfte künstlerisch in Aktion treten". (28) Es ist Kunst in Widerspruch von gesellschaftlicher Objektivität, die selbst sich die reale Wirklichkeit der Kunst entgegenstellt, und einer Subjektivität, die zwar noch tieferen Gehalte fähig ist, aber diese nicht mehr mit der sinnlichen Darstellung der Wirklichkeit in ein innerliches sinnliches Verhältnis bringen kann. Die Subjektivität ist nicht mehr mit der Bestimmtheit einer traditionellen Weltanschauung "in unmittelbarer Identität und festem Glauben verwebt" (29) Doch Hegel gibt nicht nur zu bedenken, daß die Religionsauffassung der bürgerlichen Epoche der Kunst abträglich ist. Gleichzeitig zeigt er die Möglichkeit auf, die Religion ins Kunstwerk hineinzunehmen." In unseren Tagen hat sich fast bei allen Völkern die Bildung der Reflexion, die Kritik und bei uns Deutschen die Freiheit des Gedankens (!) auch der Künstler bemächtigt und sie in betreff auf den Stoff und die Gestalt ihrer Produktionen... maßgebend zu einer tabula rasa gemacht. Der Gehalt an einem besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes und die Kunst überhaupt zu einem freien Instrument geworden..." (30)

Damit ist eine grundsätzliche Veränderung im Charakter der künstlerischen Produktion konstatiert. Kunst als ein Prozeß

der sich nicht mehr über das "unmittelbar substantielle Wesen des Künstlers", sondern über dessen aktive Reflexionstätigkeit vollzieht. Künstlerische Aneignung wird so einem nicht durchrationalisierten, aber durchreflektierten Prozeß. Freilich hat Vergil die Rolle selbstbewußter Reflexion als gestaltungsimmanentes Moment immer schon betont; sie wächst in Entwicklungsgang der Künste. "Denn ohne Nachdenken bringt der Mensch nichts das, was in ihm ist, nicht zum Bewußtsein, und so merkt man es auch jedem großen Kunstwerk an, daß der Stoff nach allen Richtungen hin lange und tief erwogen und durchdacht ist. Aus der Leichtfertigkeit der Phantasie geht kein gediegenes Werk hervor. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß der Künstler das Vernünftige aller Dinge, welches wie in der Religion, so auch in der Philosophie und Kunst die allgemeine Grundlage ausmacht, in Form philosophischer Gedanken ergreifen müsse. Philosophie ist ihm nicht notwendig, und denkt er in philosophischer Weise, so treibt er damit ein der Kunst in betreff auf die Form des Wissens gerade entgegengesetztes Geschäft. Denn die Aufgabe der Phantasie besteht allein darin, sich von jenem inneren Vernünftigkeit nicht in Form allgemeiner Sätze und Vorstellungen, sondern in konkreter Gestalt und individueller Wirklichkeit ein Bewußtsein zu geben. .. Bei dieser Ineinanderarbeitung des vernünftigen Inhalts und der realen Gestalt hat sich der Künstler einerseits die weise Besonnenheit des Verstandes, andererseits die Tiefe des Gemüts und der beseelenden Empfindung zu Hilfe zu nehmen. Es ist deshalb eine Abgeschmacktheit, zu meinen, Gedichte wie die Homerischen seien dem Dichter im Schlafe gekommen. Ohne Besonnenheit, Sonderung, Unterscheidung vermag der Künstler keinen Gehalt, den er gestalten soll, zu beherrschen und es ist töricht zu glauben, der echte Künstler wisse nicht, was er tut. Ebenso nötig ist ihm die Konzentration des Gemüts." (31)

Indem die Kunst als aneignungsweise nur finale rese, zu einem freien Instrument wird, gewinnt der Künstler ein anderes Verhältnis auch zu seinen Mitteln; sie werden zum Material, zum "Vorrat von Bildern, Gestaltungsweisen, fertigen Kunstformen" (32). Verliert die Kunst damit jeden substantiellen Gehalt? Nein.

Hegel gibt eine Norm an, die der Emanzipation der Kunst von herkömmlichen weltanschaulichen Bindungen Rechnung trägt und dennoch ein Maß setzt: "Die Forderung ist nur die, daß der Inhalt für den Künstler das Substantielle, die innerste Wahrheit seines Bewußtseins ausmache und ihm die Notwendigkeit für die Darstellung gebe." (33) Der konsequent historisch denkende Hegel lehnt als hilflose Bestrebung ab, "sich vergangene Weltanschauungen wieder, sozusagen substantiell, aneignen... zu wollen" (34) Die Subjektivität müsse vielmehr stets die "heutige Gegenwärtigkeit des Geistes "kundgeben. (35) Substantiellen Gehalt kann die Kunst nur noch aus dem Menschlichen selber beziehen, aus seinen Freuden und Leiden, seinen Bestrebungen, Taten und Schicksalen. Damit ändert sich auch die Rolle des Künstlers; es hängt nunmehr ganz von der Reichweite seiner Subjektivität, vom Kreis seiner gelebten Anschauungen ab, wie substantiell der Gehalt seiner Darstellung ist. "Hiermit erhält der Künstler seinen Inhalt an ihm selber und ist er der wirklich sich selbst bestimmende, die Unendlichkeit seiner Gefühle und Situationen betrachtende, ersinnende und ausdrückende Menschengeist, den nichts mehr fremd ist, was in der Menschenbrust lebendig werden kann." (36)

Insofern schon wäre Heideggers Feststellung, Mörike bringe unter Rekurs auf Hegel das Wesen des echten Kunstgebilds zur Sprache, nicht zutreffend - Mörike könnte nur zeigen, was unwiederbringlich Vergangenheit ist - Kunst nach der Norm des Hegelschen Ideals in seiner heiteren Ruhe und Seligkeit. Und so liest es sich kunstpraktisch betrachtet schon wesentlich sachlicher und weniger systemüberschwänglich, wenn Hegel an dialektischen Ansatz festhält: "Wie sehr es nun aber auch eine in sich übereinstimmende und abgerundete Welt bilden mag, so ist das Kunstwerk selbst doch als wirkliches, vereinzeltes Objekt nicht für sich, sondern für uns, für ein Publikum, welches das Kunstwerk anschaut und es genießt.... So ist jedes Kunstwerk ein Zweigespräch mit jedem, welcher davorsteht." (37) Hegels aus dem durchreflektierten Kantischen Ansatz hervorgegangene Bestimmung der immanenten Zweckmäßigkeit des Kunstwerks als Stimmigkeit ist nicht an das Ideal gebunden. Die Stimmigkeit im wie immer spannungsvollen, härtesten gegensätz-

liche Tendenzen nicht möglich scheinen, eine [illegible] Zusammenschauen von Gehalt und Gewalt wie die immer widersprüchliche Gesamtheit ist eine Grundbestimmung von allgemeiner Gültigkeit, wie immer konkret zu differenzieren. Konsequenter ist [illegible] Hegel zur gesellschaftlich-historischen kommunikativen Dimension zu berücksichtigen; sie gestattet gar nicht, die in sich übereinstimmende und abgerundete Welt des Kunstwerks absolut zu setzen, sondern zwingt, sie zu relativieren und mit dem historischen Gesellschaftsprozeß zu vermitteln.

Hält Heidegger demgegenüber am Selig-in-ihm-selbst fest? Welches Modell des Kunstwerks bietet er an? Für ihn ist das Kunstwerk zunächst ein "angefertigtes Ding" (38) So schreibt er: " ... auch das vielberufene ästhetische Erlebnis kommt am Dinghaften des Kunstwerks nicht vorbei. Das Steinerne ist im Bauwerk. Das Hölzerne ist im Schnitzwerk. Das Farbige ist im Gemälde. Das Lautende ist im Sprachwerk. Das Klingende ist im Tonwerk. Das Dinghafte ist so unverbrüchlich im Kunstwerk, daß wir sogar eher umgekehrt sagen müssen: Das Bauwerk ist in Stein. Das Schnitzwerk ist in Holz. Das Gemälde ist in der Farbe. Die Sprechung ist in Laut. Das Musikwerk ist in Ton" (39) Dinge, Zeug (als gefertigte und dingliche Dinge), Kunstwerke haben gemeinsam, daß sie in sich ruhen; "Vom Zeug, s.o., das Zeughaus ruht als fertiges auch in sich wie das bloße Ding, aber es bedeutet nicht wie das Gebäude jenes Eigenständige. Andererseits zeigt das Zeug eine Verwandtschaft mit dem Kunstwerk, sofern es ein von Menschenhand hervorgebrachtes ist. Indes gleicht das Kunstwerk durch sein selbstgenügsames Anwesen eher wieder dem eigenmächtigen und so nichts gebrauchten bloßen Ding. Demnach rechnen wir die Farbe nicht unter die bloßen Dinge, sondern [illegible] sind die Voraussetzungen um uns herum die nächsten und eigentlichsten Dinge. So ist das Zeug mehr Ding, weil durch die Dinglichkeit bestimmt, und doch mehr, insofern kein Kunstwerk und doch weniger, weil ohne die Selbstgenügsamkeit des Kunstwerks." (40) Doch das Dinghafte des Kunstwerks ist nicht einfach dinglicher Unterbau, "dem wir außerdem noch einen Oberbau zubilligen, der das Künstlerische enthalten soll" (41) Ein solches äußerliches Verhältnis von sinnlich-gegenständlichem Unterbau und "ästhetischem Wert" lehnt Heidegger zu Recht ab.

Davon abgesehen wäre dadurch schon das "reine Insichstehen des Kunstwerks" in Frage gestellt. Eben dieses "reine Insichstehen" will Heidegger erreichen und versteht darunter zunächst die Verselbständigung des Werks gegenüber dem Künstler, gegenüber den subjektiven Produktionsbedingungen. Das wäre gegenüber den bei Hegel aufgewiesenen Momenten des In-sich-selbst-Scheinens des Kunstwerks ein 3. Gesichtspunkt, der Gesichtspunkt der Objektivation der künstlerischen Welterschließung im Werk. Diesen Gesichtspunkt treibt Heidegger so ins Absolute, daß er die Kunstwerke nicht nur losgelöst vom künstlerischen Produktionsprozeß, sondern auch losgelöst vom geschichtlichen Prozeß überhaupt betrachtet, der ihnen gegenüber als historischer Rezeptionsprozeß bestimmt ist. Die Werke stehen nur in ihrem geschichtlichen Wesensraum in sich selber; jenseits dieser Grenze ist die Welt der vorhandenen Werke immer schon zerfallen. (42) "Die Werke sind nicht mehr die, die sie waren. Sie selbst sind es zwar, die uns da begegnen, aber sie selbst sind die Gewesenen." (43) So nimmt Heidegger den Werken ihre kommunikative Potenz, damit ihre latente Lebendigkeit.
Das Kunstwerk ist nach Heidegger ein spezifischer Ausdruck des Widerstreits von Entbergen und Verbergen, von Welt und Erde, in welchem sich die Wahrheit des Seins ereignet. [1)]
Die Dinghaftigkeit des Werks denkt er als ins Offene hergestellte Erde, das die Dinghaftigkeit Überschreitende als aufgestellte Welt. Das physische Material wird nach Heidegger im künstlerischen Prozeß nicht verbraucht: "Der Stein wird in der Anfertigung des Zeuges, z.B. der Axt, gebraucht und verbraucht. Er verschwindet in der Dienlichkeit." (44) Demgegenüber läßt das Kunstwerk das physische Material nicht in der Gebrauchsgerätigkeit verschwinden, sondern "allererst hervorkommen"; "... die Metalle kommen zum Blitzen und Schimmern, die Farben zum Leuchten, der Ton zum Klingen, das Wort zum Sagen. All dieses kommt hervor, indem das Werk sich zurückstellt in das Wässrige und Schwere des Steins, in das Feste und Biegsame des Holzes, in die Härte und den Glanz des Erzes, in das Leuchten und Dunkeln der Farbe, in den Klang des Tones und in die Nennkraft des Wortes." (45)

Die Erde, die das Werk auf diese Weise hervorstellt, d.h. ins Offene bringt, ist aber per definitionem das wesenhaft sich Verschließende, und als das sich Verschließende wird sie auch im Werk ins Offene gestellt, d.h. nicht geöffnet. Geöffnet bzw. eröffnet wird im Werk eine geschichtliche Welt - aber nur auf dem Hintergrund der Erde, richtiger im Widerstreit mit der Erde, den das Werk anstiftet. Sein Insichstehen geht aus diesem Streit hervor; es ist nicht statisch. "In der Innigkeit des Streites hat daher die Ruhe des in sich ruhenden Werkes ihr Wesen." (46) Welt ohne Erde hängt in der Luft, Erde ohne Welt ist nichts als pure Dinglichkeit. Künstlerisches Schaffen aber als spezifische Weise, wie Wahrheit geschieht - als Entbergung des Seienden - ist vom Künstler bewerkstelligtes "Feststellen der Wahrheit in die Gestalt".
Zusammengefaßt: "Was ... an dem als Gegenstand genommenen Werk so aussieht wie das Dinghafte im Sinne der geläufigen Dingbegriffe, das ist, vom Werk her erfahren, das Erdhafte des Werkes... Das Wesen der Erde als des zu nichts gedrängten Tragenden - Sichverschließenden enthüllt sich jedoch nur im Hineinragen in eine Welt, in der Gegenwendigkeit beider. Dieser Streit ist festgestellt in die Gestalt des Werks und wird durch dieses offenbar." (47)
Gadamer hat das so kommentiert: "Beides ist offenbar im Kunstwerk da, das Sich-Öffnen ebenso wie das Sich-Verschließen... Wenn man sagen kann, daß in einem großen Kunstwerk eine Welt 'aufgeht', so ist der Aufgang dieser Welt zugleich ihr Eingang in die ruhende Gestalt; indem die Gestalt dasteht, hat sie gleichsam ihr erdhaftes Dasein gefunden. Daraus gewinnt das Werk der Kunst seine ihm eigene Ruhe." (48)
Hat Heidegger damit eine moderne ideelistische Version der Selbstgenügsamkeit des keiner kommunikativen Aktion bedürftigen Kunstwerks etabliert? Dem widerspricht schon die Bestimmung des Kunstwerks als Herstellung von Erde und Eröffnung von Welt. Begründet das Erdhafte des Kunstwerks sein Insichstehen, so ist es gleichzeitig ins Offene gestellt; ins Offene der Welt, die Menschen eröffnet wird. Daraus folgt: "Je einsamer das Werk, fest gestellt in die Gestalt, in sich steht, je reiner es alle Bezüge zu den Menschen zu lösen scheint, umso einfacher tritt der Stand, daß solches Werk ist, ins Offene, umso wesentlicher ist sein Bestehen aufgerissen und das Heimisch-scheinende umge-

Aber dieses vielfältige Stoßen hat nichts Gewaltsames; denn je reiner das Werk selbst in die durch es selbst eröffnete Offenheit des Seienden entrückt ist, umso einfacher rückt es uns in diese Schwebe ein, die es möglich macht, das Gewöhnliches [illegible] Geschaffene selbst ohne die Bewahrenden seiend werden... Es [illegible] erst nur wartet..." (49) Das ist aber eine Einsicht in die, freilich mystifizierte, kommunikative Potenz des Werks.

[illegible] nicht als [illegible], sondern als [illegible] "modernen Gegenstands" auf eine Lampe [illegible] ausgedehnt. Als "Kunstgebild der echten Art", wie Mörike sie rühmt, ist die Lampe jedoch signifikant. Nimmt sie nicht unter dem von Kühn [illegible] in [illegible] Kunstbegriff das [illegible] Nach Marx ist die "sinnliche alle Welt", die Vorhandenheit [illegible] Welt, in einer Hinsicht das Medium, während sie [illegible] nur Anlaß [illegible] "universellen Vergegenständlichung" produktiver Individualität - wenn auch unsichtbar in Gestalt "totaler Entfremdung" in Kapitalverhältnissen - nur scheint [...] selig scheint zu ...]:

"Andererseits ist sie es in allem, wo gegenständige Gestalt, Form und gegebene Begrenzung gesucht wird. Sie ist Bevorzugung [illegible] einem komplizierten Standpunkt gegenüber, das Moderne unbefriedigt läßt, oder wo es in sich befriedigt erscheint, gewiß ist." [50] Das Interesse richtet sich [illegible] Typisch, epigonenhaft [illegible], jedoch verlogen, sozial [illegible] den...

[illegible] das "selbstbewußte Verhältnis" des Meister-Handwerkers zu seiner Arbeit, das sich in einem meisterlichen manuellen Geschick und einem borniertem, d.h. in der Sache beschränkten Fachstolz äußerte, [illegible] "auf Ehrbarkeit" als Ausdruck von Sauberkeit und Solidarität mittelständischer Kapitalisten [illegible] gestellt, "jeden Produktionsprozeß, an und für sich und zunächst [illegible] tuierenden Elemente aufzulösen", (51)

Das bedeutet aber nicht, daß die technologische Aufteilung des Arbeitsprozesses kein ganzes Produkt mehr ergab, das keine (gesellschaftliche) relativ in sich geschlossene Gestalt mehr hatte. Es waren nicht fragmentarische Produkte, sondern das Produkt war nurmehr ein fragmentarischer Ausdruck individueller Äußerung menschlicher Produktivität. Als Ausdruck kooperativ potenzierter Produktivität von Teilarbeitern war es jedoch über einen anderen Vermittlungszusammenhang neu weiterhin, auf andere Art, gesellschaftlicher Ausdruck der Sensibilität einer Epoche. Freilich beruhigte die Qualität der lebendigen Arbeit der zerteilten Teilarbeiter sich nicht einfach in der ruhigen Form des Seins im Produkt, das Produkt ruhte auf technologisch begründeter Arbeitsteilung und Kooperation, auf einem nur kommunikativ möglichen Produktionszusammenhang.

Welche Konsequenzen hatte das für die Kunst?

Die bürgerliche Gesellschaft hat die Künste in wachsendem Maße der Kapitalfunktion unterworfen - nicht nur durch einfache Verwandlung künstlerischer Arbeiten in Handelsartikel, sondern durch die auf der Grundlage von Technik und Industrie ermöglichte technische Reproduzierbarkeit künstlerischer Produkte, ihre industrielle Speicherung in der Warenform des Serienprodukts, die Ausarbeitung von Technologien für den Kunstprozeß.
Das hat zu erneuter Problematisierung des Kunstbegriffs in der Sicht der vom Kapitalisierungsprozeß betroffenen Künstler geführt, die sich diesem so lange durch eine als autonom gesetzte Kunstproduktion entgegensetzten, bis sie sich vollständig kapitalisierten Distributions- und Rezeptionsbedingungen gegenüberfanden. Heißt die tendenzielle "Technifizierung" des Kunstprozesses als Einheit von Produktions-, Distributions- und Rezeptionsprozeß die Originalität und Eigenständigkeit der Kunstgestalt auf? Wie haben sich die Modelle vom Kunstwerk unter diesen Bedingungen gewandelt?

Betrachten wir das Modell des Kunstwerks, das Adorno anbietet.
"Künstlerische Werke ... setzen sich ... aus der empirischen Welt und bringen eine entgegengesetzte Totalität hervor, als ob auch diese ein Seiendes wäre." (52) Damit ist schon Entscheidendes gesagt: das Kunstwerk als Antithese zur gesellschaftlichen Realität und der Scheincharakter des Kunstwerks in Anbetracht seiner Realität. Daraus lassen sich Kriterien für das Kunstwerk ableiten:

1. "Die bestimmte Antithese eines jeglichen Kunstwerkes zur bloßen Empirie fordert dessen Kohärenz, durch die Dichten den Gefügten Zwangs sonst, wie in der Montage, unpflichtig ein, wogegen es sich verschließt." (53)
2. "Von sich aus will jedes Kunstwerk die Identität mit sich selbst ..." (54)
3. "Die Kommunikation der Kunstwerke mit dem Auswendigen jedoch, mit der Welt, vor der sie sollte oder unselig sich verschließen, geschieht durch Nicht-Kommunikation ..." (55)
4. Der reine Anspruch der Werke ist aber nur Schein, Schein ist die Illusion des Ansichseins der Werke, während sie doch von Menschen Gemachtes sind.
5. "Konfrontiert mit der antagonistischen Realität, wird die ästhetische Einheit, die jener sich entgegensetzt, zum Schein auch immanent. Die Durchbildung der Kunstwerke terminiert in Schein, ihr Leben wäre eins mit dem Leben ihrer Momente..." (56)
6. "Schein ist das Kunstwerk nicht allein als Antithesis zum Dasein, sondern auch dem gegenüber, was es von sich selbst will. Es ist mit Unstimmigkeit geschlagen. Als ein Ansichseiendes werfen die Kunstwerke vermöge ihrer Sinnzusammenhänge sich auf." (57)
7. Sinn - das Kennzeichen - selbst eines in der Realität, ist dennoch mehr als Schein. "Denn der Sinn eines Kunstwerks ist zugleich das in Fortschritten sich vermittelnde Prozessieren, tiert zur Erscheinung, was diese sonst versperrt." (58)
8. Gleichwohl wird es immer schwerer, zur Kunstwerk, weil Sinnzusammenhang herzustellen. "Das konsequente Werk ist durch solche Konsequenz zu derselben Dichte und Einheit verpflichtet, die einst den Sinn vergegenwärtigen sollte... Alles hängt daran, ob der Negation des Sinns im Kunstwerk Sinn innewohnt ... ob die Krise des Sinns im Gebilde reflektiert ist..." (59)

9. "Schein ist die Kunst am Ende dadurch, daß sie der Suggestion von Sinn inmitten des Sinnlosen nicht zu entrinnen vermag." (60) Das sind Momente einer zusammenhängenden Konzeption. Sie ergeben ein Modell des Kunstwerks, das wir, wie Adorno wörtlich auslegt, in Umkehrung des Hegelschen Ideals als Begriff des Unbegriffs-in-sich-selbst bestimmen können. Ausgangspunkt ist das Verständnis der Kunst als Antithese zur gesellschaftlichen Realität. Diesem antithetischen Charakter denkt Adorno so absolut und unbedingt, daß jede Thematisierung der Realität nicht mehr als antithetisch gelten kann. Wer sich zu dieser Weise mit der Realität einläßt - über die Darstellungsmittel mit ihr kommuniziert - verfällt ihr. Die kunstspezifische Antithese gilt der gesellschaftlichen Realität insgesamt, als Ganzer, nicht einem konkreten Bestehenden, das von revolutionärer Kritik umzuwälzen wäre; diese Möglichkeit bestreitet Adorno gerade. Die Realität, zu der die Kunst die Antithese bildet, ist durch totalen Sinnverlust ausgezeichnet, womit hier die Irrationalität des gesellschaftlichen Gesamtprozesses unter spätkapitalistischen Bedingungen bezeichnet ist. Insofern würde jede gegenständlich bestimmte Sinnhaftigkeit von Darstellungselementen im Kunstwerk eben der negativen Realität einen Sinnzusammenhang zuerkennen, statt ihre Sinnlosigkeit aufzudecken. Denn die Sinnleere oder Sinnwidrigkeit der gesellschaftlichen Realität hat auch nach Adorno ihren Grund, ihr Wesen - die so der Naturbeherrschung angelegte Herrschaftsirrationalität - darf nicht in thematischer Darstellung "zur Erscheinung gebracht" werden kann, weil das Faktische nicht das Wesen hergibt. 21 Gleichwohl erklärt Adorno das Kunstwerk nicht für korrekt - denn wäre es keine bestimmte Antithese der gesellschaftlichen Realität, antithese kann es nur sein, indem es sich auf die Realität bezieht - nicht wesentlich als willentlicher Zweck, nur als Absicht; es ist die Realität immanent gültig verbessert, nicht externe, sondern eine interne Antithese, die in Gegenstandsverhältnis, das bei jedem Kunstwerk ist, verbirgt und vermag auch bestimmt ist. So erklärt sich das Paradoxon der Kommunikation durch Nicht-Kommunikation. Das Kunstwerk hat Doppelcharakter als autonomes Werk und als fait social (61). Alle Bestimmungen der Kunst - künstlerische Technologie, ästhetische Rationalität, die Logizität der Konstruktion - sind aus der Wirklichkeit entnommen

doch im autonomen Werk verlieren sie ihren Verzweckungscharakter, der somit gleichzeitig im Hinblick auf die Realität entfällt: das ist die Antithese des Künstlerischen. Autonom ist das Kunstwerk, indem es "einzig in sich funktionell" ist, auf Grund seiner "immanenten Teleologie". Hier greift Adorno auf Kant zurück, dessen Ansatz er durchaus zutreffend beschreibt: "Zweckmäßig waren die Kunstwerke als dynamische Totalität, in der alle Einzelmomente für ihren Zweck, das Ganze, da sind, und ebenso das Ganze für seinen Zweck, die Erfüllung oder negierende Einlösung der Momente. Zwecklos dagegen waren die Kunstwerke, weil sie aus der Zweck-Mittel-Relation der empirischen Realität heraustraten." (62) Weil Adorno das Heraustreten des Kunstwerks aus der Zweck-Mittel-Relation der gesellschaftlichen Realität verabsolutiert, kommt er zu seiner Konzeption des autonomen Werks, der aber ein tiefer Widerspruch eingegraben ist, den Adorno auch bekennt: Kunst "laboriert an funktionslosen Funktionieren"-sie wird damit überflüssig, ornamental als Selbstzweck. Adorno verweist auf die Inadäquanz zwischen dem in sich funktional durchgestalteten Kunstwerk und seiner Funktionslosigkeit. (63) Darum können nach Adornos Auffassung die funktionalistischen Zweckgebilde kein Modell des Kunstwerks sein.

Die nicht-kommunikative Kommunikation der Werke mit der Realität erfolgt über ihre Form, nicht als die vom Gedichteten, Komponierten, Gemalten abhebbare Organisation, sondern als die wie immer auch antagonistische und durchbrochene Stimmigkeit der Werke. In diesem Verständnis ist Stimmigkeit gleichbedeutend mit dem Einheit stiftenden Sinn, der immer problematischer wird - die Werke sind mit Unstimmigkeit geschlagen, weil ihre Strukturen durch gesellschaftliche Widersprüche bestimmt sind. "Ihre eigene Spannung ist trifftig in Verhältnis zu der draußen. Die Grundschichten der Erfahrung, welche die Kunst motivieren, sind der gegenständlichen Welt, vor der sie zurückzucken, verwandt. Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form. Das, nicht der Einschuß gegenständlicher Momente, definiert das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft. Die Spannungsverhältnisse in den Kunstwerken kristallisieren sich rein in diesen und treffen durch ihre Emanzipation von der faktischen Fassade das Ausweglose, das reale Wesen." (64) Mit der Annahme, die Adorno kaum

verifizieren könnte, daß reale Klassengegensätze in den Kunstwerken als immanente Probleme der Form existierten, ist eine Forschungsrichtung gewissen, in die wir uns hinter nur zaghaft vorgewagt haben. Dazu zeigen Adornos falsche und klischeehafte Alternativen beigetragen haben, die Verdammung überwiegend gegenständlicher Kunst und sein feuilletonisierendes Kapitalismus-Bild der unauflösbaren Antagonismen. Objektiv liegt bei Adorno jedoch ein Hinweis auf die Abbildfunktion von Verhaltungsstrukturen vor, ohne diesen Überlegungen nachzugehen, wäre es aufwendig, in vielen Fällen zweifelhaft, nonverbale Strukturen künstlerischer Gestaltung in ihrer spezifischen Abbildgehalt zu verifizieren.

Mit der Hinordnung der Antagonismen verändert sich der Charakter der ästhetischen Stimmigkeit. "Was in Kunst erscheinende ist nicht länger Ideal und Harmonie; ihr Lösendes hat einzig noch im widerspruchsvollen und Disconnanten seine Stätte." (65) "... im Inneren alles dessen, was an Kunst mit Fug harmonisch kann genannt werden, überlebt das Disparate und einander Widersprechende." (66) Adorno dynamisiert das Prinzip der Stimmigkeit, an dem er festhält. "Was irgend an Artefakt die Einheit seines Sinns heißen mag, ist nicht statisch, sondern prozessual, Austrag der Antagonismen, die ein jegliches notwendig in sich hat..." (67) Das Prozessuale spitzt Adorno extrem zu: "Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick; jedes gelungene ein Einstand, konstantes Innehalten des Prozesses, als der es dem beharrlichen Auge sich offenbart." (68) Das Feuerwerk nimmt Adorno zum Gleichnis (die einzige Kunst, die nicht dauern will) - "Apparition" lautet das Zauberwort: "Als apparition, als Erscheinung und nicht als Abbild, sind die Kunstwerke Bilder." (69) "Im Verbrennen der Erscheinung stoßen sie grell von der Empirie zu, Gegenintentanz dessen, was da lebt...." (70) "Empirisch Erscheinendes, befreit von der Last der Empirie als einer der Dauer, Hieroglyphen und hergestellt in eins, Tonstakel, aufblitzende und verschwindende Schrift, die doch nicht ihrer Bedeutung nach sich lesen läßt." (71) Hier schlägt wieder Adornos Erkenntnisskepsis durch - (sehr auffällig in zugespitzter Polemik gegen den Abbildbegriff.

Noch das Vorbild des Organischen, als geistiger Organismus, wie von Kant bis Goethe und Hegel, ist dem Kunstwerk freilich längst nicht mehr aufzuzwingen. Im kapitalistischen Vergesellschaftungsprozeß ist die Illusion von organischer Natur der Kunst zerstoben. Statt die Spuren der Produktion zu verstecken, wurde das einst versteckte Element des Gemachten, Hergestellten mehr und mehr hervorgekehrt, im gleichen Maße wurde die "reine Immanenz" des Kunstwerks eingeschränkt. In Bewußtsein der methodischen Verfügung über die Mittel "konvergieren materielle Produktion und künstlerische" (72). Die Künstler lehnten sich auf "gegen den Subsein des Scheins, daß er keiner sei. Darin konvergieren sämtliche Anstrengungen, den hermetischen Immanenzzusammenhang der Werke durch wiederholte Eingriffe zu durchlöchern, die Produktion in Produkt freizulegen und in Grenzen den Produktionsprozeß anstelle seines Resultats zu setzen..." (73) Gegen die Synthesis wurde die Montage gesetzt. "Das Gefühl, den organisatorischen Zusammenhang", so Adorno, wurde durchschnitten, der Glaube zerstört, "eine Fuge lebendig sich von anderen, es sei denn, daß das Ineinander so dicht und streng wird, daß es erst recht gegen Sinn sich verdunkelt. Das destruktive Konstruktionsprinzip, der schroffe Primat des planvollen Setzens über die Details und ihren Zusammenhang in der Makrostruktur widerlegt dann das Komplement; der Mikrostruktur nach dürfte alle neue Kunst Montage heißen." (74)

Das mikrostrukturelle Montage-Prinzip sei aber nicht nur Aktion gegen die erschlichene organische Einheit, es richte sich zuletzt gegen das Kunstwerk als Sinnzusammenhang, gegen das radikal durchgebildete Kunstwerk.

Was Adorno an nachmittagsten an der Montage stört, ist aber, daß die Realität hier auf neue, dokumentarische Weise Eingang in den gleicherweise fiktiven und objektivierten Werkzusammenhang finden kann - für Adorno alles nur "Trümmer der Empirie", "kontingente Abfälle" - so sehr die wüste schelte. Als Komplement der Montage ist das Konstruktionsprinzip die Auflösung aller Materialien und Momente in "aufgehobene Einheit". So hat es "allemale ein Glättendes, Harmonisierendes, das es reinen Loslässt". Auch Konstruktion sei Synthesis des Mannigfaltigen zu Instanzen der qualitativen Momente. "Gleichwohl ist Konstruktion die heute einzig mögliche Gestalt des rationalen Elements im Kunstwerk..." (75)

Adorno läßt die ganze Problematik des Werkbegriffs unter den Bedingungen des kapitalistischen Vergesellschaftungsprozesses sichtbar werden; aber er gibt ihn nicht preis; er verteidigt ihn gegen alle aktionistische Auflösung der künstlerischen Produktion, die nur in einem wie immer differenzierten Produkt erlischt. Er verteidigt mit unzulänglichen ideologischen Mitteln den Eigenwert der künstlerischen Aneignung, der nur gewährleistet ist, wenn sie mit spezifischen Objekten in die Kommunikation eingreift, nicht sich selber wie immer instrumental auflöst. Dabei treibt Adorno keine fetischisierende Werk-Ästhetik. Er spricht gar von einem Fetischcharakter der Kunstwerke, die in ihrer Dinglichkeit ein Verhältnis lebendiger Arbeit notwendig so zurückspiegeln, als wäre es gegenständlich. Das gilt aber für alle Produkte menschlicher Arbeit, ohne daß wir vom Fetischcharakter der praktischen und technischen Gegenstände sprechen könnten wie vom Fetischcharakter ihrer Warenform. Adorno bindet seine Bestimmung vom Fetischcharakter auch an ein spezifisches Moment, das ästhetische Gegenstände von anderen Produkten unterscheidet: ihr geistiges Moment, das ihre Dinglichkeit bestimmend durchdringt. "Kunstwerke sind Dinge, welche tendenziell die eigene Dinghaftigkeit abstreifen. Nicht jedoch liegt im Kunstwerk Ästhetisches und Dinghaften schichtweise übereinander, so daß über einer gediegenen Basis ihr Geist aufginge. Den Kunstwerken ist wesentlich, daß ihr dinghaften Gefüge vermöge seiner Beschaffenheit zu einem nicht Dinghaften sie macht ..." (76)
"Geist der Kunstwerke ist kein Hinzutretendes, sondern von ihrer Struktur gesetzt. Das ist zum nicht geringen Grad für den Fetischcharakter der Kunstwerke verantwortlich; indem ihr Geist aus ihrer Beschaffenheit folgt, erscheint er notwendig als Ansichseiendes... Dennoch sind sie, samt der Objektivität ihres Geistes, ein Gemachtes." (77)
Objektiv wird das Kunstwerk, wie Adorno immer wieder betont, als "durch und durch Gemachtes". Spezifisch ist dieses Machen durch den Geist, den es entbindet, den Sinnzusammenhang, den es, als subjektive Vermittlung aller sinnlichgegenständlichen Momente, herstellt. Die Subjektivität ist notwendige Bedingung des Kunstwerks - aber sie ist nicht als solche die ästhetische Qualität. "Sie wird es erst durch Objektivation, insofern ist Subjektivität im Kunstwerk sich selbst entfremdet und objektiv." (78)

Dies also der Fetischcharakter des Kunstwerks, den Analyse zu durchbrechen hat.

Der Geist der Werke ist nach Adorno nicht identisch mit subjektiver Intention, die Adorno insgesamt gegenüber einer in sozialen Sinn vermittelten, von einem kollektiven Unterstrom gegründeten Subjektivität abwertet; Geist ist die "Kraft ihrer Objektivation", nicht abzuheben von dem, was im Kunstwerk erscheint, aber auch nicht damit identisch, das Nichtfaktische an ihrer Faktizität, die immanente Vermittlung ihrer Phänomenalität. Geist ist weniger Gehalt als Gefüge, was kein Gegensatz sein muß, da aller Gehalt im Kunstwerk durch sein Gefüge vermittelt ist. Bei Adorno wird's aber zum starren Gegensatz.

Allerdings sprengt er diese abstrakte Polarität durch die von ihm selber aufgezeigte doppelte, relativ autonome und soziale Bestimmtheit des inneren Gefüges der Kunstwerke - durch ihre je immanente Logik und durch die gesellschaftliche Widerspruchsdynamik. Durch die Spannung dieser doppelten Bestimmtheit wird das autonome Gebilde aufgesprengt: "Der strikten Immanenz des Geistes der Kunstwerke widerspricht allerdings eine nicht minder immanente Gegentendenz: die, der Geschlossenheit des eigenen Gefüges sich zu entwinden ... Weil der Geist der Gebilde nicht in ihnen aufgeht, zerbricht er die objektive Gestalt, durch die er sich konstituiert; dieser Durchbruch ist der Augenblick der Apparition. Wäre der Geist der Kunstwerke buchstäblich identisch mit deren sinnlichen Momenten und ihrer Organisation, so wäre er nichts als Inbegriff der Erscheinung... Der Geist der Kunstwerke haftet an ihrer Gestalt, ist aber Geist nur, insofern er darüber hinausweist." (79) Indem er über die Gestalt hinausweist, verweist er auf die Gesellschaft, die ihn determiniert. Die gesellschaftlichen Spannungsverhältnisse wandern nicht selbsttätig ins Werkgefüge ein, sondern nur vermittelt über die von ihnen bestimmte Subjektivität. Die sozial historisch determinierte Subjektivität in ihrer künstlerischen Äußerung faßt Adorno als Ausdruck, den Begriff bewußt gegen privatesten Sichmitteilenwollen gewahrt. Ausdruck ist Subjektivität nur in ihrer gesellschaftsmonadischen Bestimmtheit - was sie in Werkstrukturen transformiert, ist ihr sozialer Gehalt. Ausdruck

ist 2. eine künstlerische Kategorie nur als Geist, den das Gefüge verbindet. Ausdruck, produktiv gefaßt, ist nur im Gefüge, in der Objektivation, nicht zuvor. Der so verstandene Ausdruck ist das vermittelnde Vermittlungsglied der nicht-kommunikativen Kommunikation zwischen Werk und Realität, der Transformation von Struktur in ... [illegible] ... Adornos Kategorie der Kommunikation abzugeben, ist eine notwendige, nicht hinreichende Bedingung ihrer antiideologischen Wendung (Adorno verwendet hier den ungenauen Ideologiebegriff, trifft also nicht den marxistisch-leninistischen i.S.); zentrales Kriterium ist die Kraft des Ausdrucks, durch dessen Spannung die Kunstwerke mit wortlosem Gestus beredt werden. Im Ausdruck enthüllen sie sich als gesellschaftliches Gedächtnis; Ausdruck ist das soziale Moment ihrer autonomen Gestalt." (80) "Unter näherem Blick sind auch Gebilde von beruhigter Gestalt Entladungen, nicht sowohl der gestauten Emotionen ihrer Urheber als der in ihnen sich befehdenden Kräfte. Ihrer Resultante, dem Einstand ist gesetzt die Unmöglichkeit, sie zum Ausgleich zu bringen; ihre Antinomien sind wie die der Erkenntnis unschlichtbar in der unversöhnten Welt." (81) Kaum zeigt Adorno dialektische Momente auf, setzt er sie in starren Gegensatzverhältnissen absolut: die ohne revolutionäre Perspektive unversöhnte Welt, die in ihr unschlichtbaren Antinomien der Erkenntnis; die Unmöglichkeit, die Gegensätze im Kunstwerk zum Ausgleich zu bringen. Was heißt Ausgleich? Ein Ausgleich im harmonietischen Sinne ist sicher nicht möglich, wohl aber in der Weise, wie Adorno in einem Aphorismus formuliert: "Jedes authentische Werk ist die Resultante konzentrischer und zentrifugaler Kräfte." (82) Anders als in diesem freilich sehr allgemeinen Sinne ist das Kunstwerk als Work gar nicht zu fassen.

Im Kunstwerk objektiviert sich ein Werden und gelangt zum Einstand. Dadurch würde die Objektivation das Werden negieren und zu einem Als ob herabsetzen. Aktionistische Bestrebungen wertet Adorno in diesem Zusammenhang gewissermaßen als einen Sturmlauf gegen das von ihm so bezeichnete Fetischcharakter des Kunstwerks, ohne daß dieser wirklich dialektisch begriffen würde. Denn es handelt sich auch um einen Aufstand gegen den Schein, der jedoch immer die Differenz zur Realität gegenständlich ausdrücken wird. "Darum geht es [illegible]

der Rebellion der Kunst gegen den Schein, gegen die Gestalten ihrer Objektivation rebelliert und versucht, unmittelbares, improvisatorisches Werden anstelle eines bloß vorgetäuschten zu setzen, während andererseits die Gewalt der Kunst, eine ihr dynamisches Moment, ohne solche Wirkung und damit ohne deren Schein gar nicht wäre." (83)

Die Einsicht in den Spannungscharakter der Kunstwerke, in ihren Prozeßcharakter, ihren Zeitkern bedeutet die Absage an zeitlose Statik, aber nicht an das Werk als Objektivation des künstlerischen Produktionsprozesses. Das Kunstwerk ist Resultat des Prozessen sowohl wie er selber im Stillstand; damit ist der Prozeßcharakter der Werke aber nicht stillgelegt, denn der Prozeßcharakter ergibt sich aus dem Kunstprozeß als gesamtem - das Werk ist seine gegenständliche Vermittlungsform - , und der Rezeptionsprozeß setzt den Prozeßcharakter des Werkes wieder frei. „Doch nur "als fertige, geronnene Objekte", wie spezifisch auch immer zu bestimmen (Objekt vor allem auch funktional: als Objekt, nicht bloß Mittel der Kommunikation), werden, wie Adorno schreibt und darin ist ihm voll zuzustimmen, die Kunstwerke zum Kraftfeld ihrer Antagonismen, sonst verliefen die verkapselten Kräfte nebeneinander her oder auseinander." Ihr paradoxes Wesen, der Einstand, negiert sich selber. Ihre Bewegung muß stillstehen und durch ihren Stillstand sichtbar werden." (84)

Sowenig der Marxismus eine isolierte Werk-Ästhetik fördern kann, so notwendig es ist, das Werk in den Dimensionen des durch den historischen Gesellschaftsprozeß vermittelten Kunstprozesses zu erfassen; marxistisch-leninistische Ästhetik kann, wenn sie die Konzeption der Kunst als spezifischer Weise der Produktion durchführen will, den Werkbegriff, so sehr er zu differenzieren und in seiner historischen Bestimmtheit zu begreifen ist, unmöglich preisgeben. Die Spezifik des künstlerischen Machens, weder als Sinnesgeschehen noch als nichtkommunikative Kommunikation in ihrer eigenen Bestimmtheit zu erkennen, ist nur aus der Dialektik des gesellschaftlichen Produktionsprozesses abzuleiten. Die Grundbeziehung von Subjekt und Objekt entfaltet sich in der Dialektik von Produktion und Konsumtion, die Marx in den Grundrissen „gleichermaßen für Produktion und Konsumtion von Kunstgegenständen geltend macht.

Produktion von Kunstgegenständen ist Entfaltung und Betätigung menschlicher Produktionskraft. Auch der Kunstgegenstand ist objektivierte, in einem Objekt [illegible] Tätigkeit. Er ist erst Produkt als Gegenstand für das Subjekt. Er ist bestimmter Gegenstand [illegible] kann nur auf bestimmte Weise konsumiert werden. Auch der Kunstproduzent wird durch die Konsumtion Produzent. Auch die ästhetische Produktion bildet Konsumtionsfähigkeit als ästhetisches Bedürfnis.
Zusammengefaßt: Auch die künstlerische Produktion hat als Vergegenständlichung menschlicher Produktionskraft ein Produkt zum Ergebnis, auch wenn dieses, da seine Konsumtion Kommunikation, im stets unabgeschlossenen historischen Rezeptionsprozeß nie einen "letzten finish" erhält.

Als Gegenstück zu Mörikes "Auf eine Lampe" kann Rilkes "Archaischer Torso Apolls" gelten.

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern. (85)

Ich wüßte keinen Kommentar zu dem Gedicht, der triftiger wäre als Hegels Satz: "Die Kunst macht jeden ihrer Gebilde zu einem tausendäugigen Argus, damit die innere Seele und Geistigkeit an allen Punkten gesehen werden." (86) Dieser in lyrischer Darstellungsgestalt präsente Torso ist ein tausendäugiger Argus, obwohl das Haupt mit den Augenäpfeln fehlt. Es bedarf ihrer nicht, um gewahr zu werden, wie in allen Flächen des Torsos das Schauen sich hält und glänzt. Das Schauen ist auf den Betrachter gerichtet. Die in der Gestalt objektivierte kommunikative Intention [illegible] eine [illegible]

gende Brust, ein Ruf an die Gemüter und Geister" (Hegel), transzendiert das Gebilde an allen Punkten zum Betrachter hin. Sonst wäre der Torso nichts als ein beliebiger Stein [illegible] Darstellungsmomenten betrachtet nur entstellt und kurz. So aber flimmert er wie Raubtierfelle. Die Transition zum Betrachter erhält in diesem Bild ein aggressives Moment. Sie erfährt eine immer großartigere Steigerung: "und bräche nicht an allen seinen Rändern/ aus wie ein Stern". Hier ist [illegible] Kunstwerk selber zum Bild geworden.

Eine unspezifische semantische Analyse würde nur erheben, daß dieses Gedicht peinigend redundant ist, da es um einen einzigen Gedanken kreist (daß sich im kopflosen Torso ein nicht eindeutig bestimmtes, vielmehr solcher Bestimmtheit und Bestimmbarkeit entzogenes "Schauen" hält), den es in leicht abgewandelter [illegible] wiederholt. Demzufolge eine Aufforderung empfindet, deren logischer Zusammenhang mit der Vorhergehenden nicht erhellt. Man könnte [illegible] daß es sich bei diesem überraschenden und unvermuteten Schluß um eine Innovation handelt, der selbst Bense semantischen Charakter zusprechen müßte, zumal sich die Aufforderung, mit der das Gedicht schließt, um so [illegible] von Vorhergehenden nähert, als dieses so redundant war. Im Repertoire der Worte dominiert eine semantische Serie: Augenspiel, Schauen, glühen, Kandelaber, glänzen, blenden, flimmern, Stern, sehen. Was hier wiederholt und gesteigert wird, ist aber die Transition zum Betrachter: Du wirst gesehen! "Denn da ist keine Stelle,/ die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern." Die Transition geht bis zum Zwang. Du mußt. Aber das ist kein Sachzwang. Der Zwang geht allein vom Gebilde aus, kraft seiner Stimmigkeit, seines immanenten Sinnzusammenhangs, seiner sinnstiftenden Einheit, seiner Zuwendung an die tragende Mitte, des Zusammenstimmens von Äußerem und Innerem, indem alles Außen zum Auge des Innern wird und sich eignet, wie deiner Leben (um bei Rilkes historischem und sozialem Desinteressement zu bleiben) all dies fehlt - vor allem der tragende Sinn.

Auch die Lampe in Lyrischer Gedicht war [illegible] in der Ausgewogenheit der Spannungspole der Totalität, des Universalen, Tiefsinnigen der täglichen Bilder und des ganzen Lebens zur durchgestandenen Form in ihrer objektivierten, ironischen Geistigkeit.
Aber Mörike nahm alles zurück in den Immanenzzusammenhang des Werkes, der doch das Schöne ist, und barg die kommunikative Potenz, die er selber freisetzte, sentenziös wieder still; von diesem Widerspruch lebt das Gedicht, das niemals auf eine Aussage zu reduzieren ist. Es ist ein Kunstgebild der echten Art.

1.2. Die Klassifikation der Gegenstände nach Lothar Kühne und die Spezifik des ästhetischen Gegenstandes

Die Kunst liefert uns die Gegenstände selbst, heißt es bei Hegel, nicht bloß die Absicht oder die innere Vorstellung; sie liefert uns die Gegenstände selbst, aber aus dem Innern her. Der individuellen Objektivität der Kunstwerke liegt die individuelle Subjektivität zugrunde, die einen substantiellen Gehalt in sich trägt, den sie im Werk erscheinen macht, dessen Mitte sie bildet - als Zusammenstimmung des Äußeren mit einem in sich selbst stimmigen und das Äußere durchdringenden Inneren - Realität eingeschrieben sind. Das Werk als Resultante zentripetaler und zentrifugaler Kräfte, Werk nur sofern es den Widerspruch, wie hart die Gegensätze immer.

Absicht, die nicht Gegenstand wird, ist nicht Kunst. Was im subjektiven Inneren zurückbehalten wird, kann nicht Gegenstand werden. Das Kunstwerk ist nur als Gegenstand zu ergreifen, der sich durch eine spezifische Gestalt auszeichnet. Nach Hegel kann die Schönheit allein in die Gestalt fallen. Hegel stellt die Gestalt nach dem Modell des Organischen vor und hebt einseitig die räumlichen Aspekte hervor, wenn er in seiner Definition [illegible] "Gestalt ist räumliche Abgrenzung, Umgrenzung und Figuration, unterschieden in Form, Färbung, Bewegung usf., und eine Mannigfaltigkeit solcher Unterschiede. Soll sich nun über der Organismus als Einheit herstellen, so muß sich zeigen, daß dessen so diverse Mannigfaltigkeit einen reinen Bestand habe. Dies geschieht in der Art, daß die verschiedenen Teile und Weisen der Erscheinung, die für uns als gänzliche sind, sich zu einer [illegible] verhalten und dadurch als ein Bestehendes erscheinen, das ein Eins ist und diese Besonderheiten, wenn auch als verschiedene, dennoch als übereinstimmende hat." (87) Der Zusammenschluß zum Ganzen, dessen neue, eigene Qualität Hegel vorwegnimmt, ist als innerer Zusammenhang gedacht, der nicht sinnlich und unmittelbar für die Anschauung ist.

Gestalt ist für Hegel durch folgende Momente charakterisiert:

1. Ausbreitung, Umgrenzung, Figuration;
2. Mannigfaltigkeit der Teile und Weisen der Erscheinung;
3. Ganzheit als innerer Zusammenschluß verschiedener und

dennoch übereinstimmender Teile;
4. Individualität des Ganzen.

Bei der Erörterung der Gestaltgesetze gehen wir von neueren Wahrnehmungstheorien und psychologischen Ansätzen aus, die die gestaltistische Behandlung von Gestaltproblemen in jüngerer Zeit bereichern (an erster Stelle die grundlegende phänomenologische Fassung des Begriffs bei Lothar Kühn und die wahrnehmungspsychologische Begriffsbestimmung bei Friedhart Klix).

1. Der gestaltisch-topologische Gehalt des Gestaltbegriffs ist eine spezielle Anwendung der allgemeinen Dialektik von Teil und Ganzem. Das Ganze ist immer eine Menge von Teilen, die untereinander und funktionell zusammenhängend geordnet sind. Ist das Ganze durch ein Verhalten von eigener Qualität gegenüber dem Verhalten der Teile ausgezeichnet, so gibt es umgekehrt kein Ganzes ohne eine Menge von Elementen, deren invariante Beziehungen [Struktur] eine Ganzheit bilden.

2. Der psychologische Gestaltbegriff signalisiert eine bestimmte Invarianzleistung des Wahrnehmungssystems, die Decodierung und Identifizierung einer Konfiguration bei starken nichtlinearen Verzerrungen. Als Formwahrnehmung ist Gestaltwahrnehmung dadurch gekennzeichnet, "daß bestimmte Beziehungen zwischen den kritischen Orten einer Konfiguration invariant sind". (Klix) Diese Beziehungen sind topologische Relationen, sie "bewirken die Art der 'Zusammengehörigkeit' (Metzger) eines Gebildes im Gehirn, die gegenüber lokalen Detailveränderungen stabil bleibt". (88)
Klix verfügt von zwischen Form (äußere Begrenzung), Figur (Abgehobenheit) und Gestalt oder Konfiguration (Zusammenfassung und Gliederung von Form- und Figureigenheiten) zu unterscheiden. 3)

3. Gestalt ist nicht nur ein wahrnehmungspsychologischer Begriff. Die Bedeutung des Gestaltbegriffs für die praktisch-gegenständliche Welterfahrung des Menschen hat Lothar Kühn herausgearbeitet: "Gegenständlichkeit ist die Welt für den Menschen nicht als Ganzes, sondern stets als besondere, endliche Form der Realität, das gegenständliche Verhalten [...]

Gegenstand aus Teilganzem ist immer über sein Verhalten zum besonderen Gegenstand vermittelt. Als besonderes, von anderer Realität abgegrenzte Wirklichkeit ist der Gegenstand zugleich Gestalt. Und nur als Gestalt ist er für den Menschen 'begreifbar'." (89)

Kühne unterscheidet verschiedene Klassen von Gegenständen, die abgrenzbare Aneignungsbeziehungen als gesellschaftliches Verhältnis vermitteln. Dem liegt das Marxsche Grundverständnis von Aneignung zugrunde: "Alle Produktion ist Aneignung der Natur von Seiten des Individuums innerhalb und vermittels einer bestimmten Gesellschaftsform." (90)

Gegenstand begreift Kühne in diesem Zusammenhang als Mittelgegenstände als "Vermittlungsform gesellschaftlicher Verhältnisse"; davon sind Naturgegenstände außerhalb der menschlichen Reichweite ausgenommen. Gegenstand in diesem speziellen, korrelativ auf Aneignung bezogenen Sinne, versteht Kühne als "in begrenzter, gegenständlichem Sein aufgehobenes Werden", "in endliche Form gebrachtes Verhalten des Menschen zur Weltunendlichkeit" (91).
In diesem Sinne unterscheidet Kühne

1. praktische Gegenstände
2. technische Gegenstände
3. ästhetische Gegenstände

Auch ästhetische Gegenstände (Kunstwerke) sind in gestaltlichem Sein aufgehobenes Werden, in endliche Form gebrachtes Verhalten des Menschen zur Weltunendlichkeit, auch sie sind Vermittlungsform gesellschaftlicher Verhältnisse; das unterscheidet die anderen Gegenstände nicht von ihnen. Sie unterscheiden sich innerhalb dieser gemeinsamen, allgemeinen Bestimmungen.
Vermittlungsform gesellschaftlicher Verhältnisse ist der Kunstgegenstand, "indem 1. durch ihn die vergegenständlichte Arbeit auf ihr Subjekt und auf andere gerichtet ist; 2. er einen funktionell gerichteten Gebrauch provoziert, 3. die im Gebrauch

vollzogene Aneignung von Fähigkeiten, Verhaltensweisen und Einstellungen durch die Struktur des Gegenstandes geleitet wird. 4. diese Fähigkeiten, Verhaltensweisen und Einstellungen durch den Gegenstand stabilisiert werden". (92)

Der praktische Gegenstand ist durch eine handliche, körperbezogene oder organisch angepaßte Gestalt im weiteren Sinne ausgezeichnet. "Sofern Gestalten aus (dem) Erfordernis der Handlung determiniert sind, sollen sie als 'praktische' gekennzeichnet werden." (93)

"Der technische Gegenstand ist die Eigenschaft einer Gestalt, deren Funktion für den Menschen der Natur selbst überlassen werden kann." (94) Die Charakteristik des technischen Gegenstandes bringt zum Ausdruck, daß der Mensch seine Produktionsinstrumente wieder in die Natur zurückverlagert und den Kontakt zu ihnen immer mehr löst. "Zur Kennzeichnung des technischen Gestalttyps... sei angenommen, daß eine physische Funktion erfüllt werden soll, durch ein System, das völlig sowohl die zu realisierende Funktion und die Bedingungen dieser Realisation selbst determiniert sein soll." (95)

"Der ästhetische Gegenstand besitzt eine gerichtete Wirkung auf die Psyche des Menschen, die wesentlich auf der objektiven Eigenschaft des Gegenstandes beruht und nicht wie die Wirkung von konventionellen Zeichen durch bloße Festlegung veränderbar ist." (96)

Insbesondere dieser letzte Definition wird zu diskutieren sein, da sie einmal zu allgemein, zu unspezifisch ist (gerichtete Wirkung auf die Psyche des Menschen). Die Übernahme von Zeichengestalten, die die Spezifikation leisten soll, ist der gegenüber konventionellen Zeichen gültig. Der Begriff ästhetischer Zeichengestalten ist aber weiter als der gesamte konventioneller Zeichen. Diese Überzeugung ist eine Grundthese unserer Konzeption, deren Begründung vor allem der Aufgabe dieser Arbeit bestimmt. Ästhetische Zeichen realisieren, die kommunikativ-kommunikations- und bedeutungsfunktionale Möglichkeiten darstellen, die also auch auf der subjektiven Eigenschaft des Gegenstandes beruhen kann.

Auch wir verstehen den Terminus ein Gegenstand eines eigenständigen Gestalttyps, dessen Unterschiede zu allen übrigen unterscheidlichen Gestaltungsgesetzmäßigkeiten in dem jeweiligen Dominanzverhältnis zu kennzeichnen. Solche Gestaltungsdeterminanten

nanten sind: a) Subjekt b) Objekt c) Funktion d) Material e) innere Struktur. Das konkrete Verhältnis dieser Determinanten erläutert Kühne an einem Beispiel, das für uns entscheidende Bedeutung hat.

"Während die Gestalt eines Flugzeugs durch dessen innere Struktur [illegible] eine Anzahl von Zwängen für die Gestaltung ergibt, erweist sich die Gestalt einer Bronzeplastik in ihrer Beziehung zu dem stofflichen Träger, dessen Gestalt sie ist, als [illegible] und zufällig. Wenn wir nun annehmen, daß es sich bei der künstlerischen Gebilde um die darstellende Form eines Pferdes, Hundes oder Tier, handelt, wird augenscheinlich, daß die eigentlichen Determinanten der Plastik einzig in dem Objekt liegen, welches dem Substrat der Formung äußerlich ist. Demgegenüber ist der abgebildete Gegenstand ist die Form der Abbildung existentiell, nur die Gewohnheit des die Abbildung realisierenden stofflichen Komplexes bezogen, ist sie zufällig. Einzig liegt die Charakteristik der Formung. - Der Gestalt des Flugzeugs und der der Plastik ist gegeben, daß sie materiellen Träger die Funktion ihrer Objekte sind und daß die sie bildenden stofflichen Elemente auf sie hin organisiert werden.,, Daß in Unterschied zur Objekte darstellenden Plastik ist die Gestalt des Flugzeugs nicht notwendig auf ihm äußere Objekte bezogen." [97]

Kühne vergleicht Prozesse, die sich auf unterschiedlichen Sinnen abspielen, ohne die Verschiedenheit der Sinnen zu berücksichtigen. Wenn ein Flugzeug konstruiert und gestaltet wird, so eine Konstruktion und Gestaltung einem vorherrschenden Zweck unterstellt; der aktionsfähigkeit des Gegenstands - das Flugzeug muß fliegen können. Wenn der Bildhauer einen weiblichen Akt macht, so muß dieser nicht [illegible] - das tat kein Bildhauer außer Pygmalion je intendiert. Sie hat mehr als Plastik aktionsfähig sein: in ihr muß eine kommunikative Fassung so objektiviert sein, daß der Betrachtende durch gerichtete Wirkung auf die Psyche des Betrachten eine kommunikative Aktion auslöst. Sonst ist die Bronzeplastik ein beliebiges physikalisches Ding. Ich kann einen Kopf von Michelangelo natürlich auch fest verketten, ein Feuerschutzmittel zu benutzen.

Sofern Kunst eine definierbare Funktion hat (was wir an dieser Stelle noch unerörtert voraussetzen), erfährt auch die Arbeit des Bildhauers in seinem je besonderen Material eine Funktionsbestimmung. Diese Funktionsbestimmung wird aber nur konkret, wenn der Bildhauer nicht schlechthin eine Bronze machen will; obwohl auch das bereits eine wichtige Vorentscheidung ist, die [illegible] gegenüber [illegible] oder eine [illegible] modelliert oder [illegible] Gips extrudiert oder [illegible] Figur aus einem Stein herausschlägt - [illegible] Gerüst oder über [illegible] eine ausschließlich individuelle Entscheidung, in der Zufälligkeit hinter Notwendigkeit historischer Bedingungen, der Stand der Produktivkräfte, von dem abhing, welche Materialien und Instrumente überhaupt entdeckt, gemacht, hergestellt werden konnten; ökonomische Möglichkeiten, spezielle Aufgabenbereiche und Anwendungsformen, Traditionszwänge, der historische Materialstand, das Aufkommen und Absterben, Verbrauchtsein und Neuwerden des bildhauerischen Materials in der Gesamtheit physischer Materialien und Instrumente, gesellschaftlich signifikanter Strukturprinzipien, sehraumiger Gestaltmuster, weltanschaulich-ideologischer Topoi. In dem jeweiligen physischen Material aber - ob nun Holz, Stein, Bronze, Elfenbein, Ton, Gips, Stuck, Eisen, Stahl, Messing, Aluminium, Zement, Glas, Draht, Blech, Kunststoffe, Schaumgummi - muß der Bildhauer, wie immer er lineare, flächenhafte, kubische, kuglige, zylindrische, kegelige, konkave, konvexe Formen und tektonisch geordnete, dynamisch und rhythmisch bewegte Massen zu einem plastisch-räumlichen Zusammenhang koordinieren mag - ob durch plastische Formung eines ungeformten Materials oder durch Montage maschinell vorgeformter Teile, ob durch Modellieren, Meißeln, Schnitzen, Gipsentwerfen oder Schweißen, Löten, Brennen, Schrauben, Nieten: der Bildhauer muß ein bestimmtes Gebilde schaffen. Man kann sogenannte abstrakte Kunst machen, aber man kann nicht abstrakt Kunst machen. Kunst ist immer gegenständlich (gegenständlich jetzt nicht im üblichen Sinne), wie immer nach Material und besonderer Modalität sinnlich-aktiver Rezeption raum-zeitlich organisiert.

Insofern erfüllt der Bildhauer auf konkrete Weise die Funktionsbestimmung Kunst, wenn er z.B. eine weibliche Bronze macht. Auch die thematische Entscheidung ist gestalterisch durch den [illegible] schaftliche Dynamik historischer Produktionsweisen, ihrer Produktivkräfte wie ihrer Produktionsverhältnisse, wider; er liefert die elementaren und strukturellen überindividuell-gesellschaftlichen [illegible] individuell gestaltet und den Gesellschaftsprozeß auf seinen Sinn für die Individuen hin reflektiert.

Natürlich ist der Bronzeakt nicht in der Weise als Konstruktions- und Gestaltungsaufgabe vorgegeben wie das Ringen. Sonst ließe sich ein Algorithmus für die Herstellung von Gestaltung weiblicher Akte in Bronze gewinnen, der künstlerische Produktionsprozeß ließe sich rationalisieren und methodisch optimieren; dann würde es sich kaum mehr um Kunst handeln. Die thematische Entscheidung muß weitgehend offen sein, sie ist immer schon durch den Gesamtzusammenhang künstlerischer Aneignung in individueller, sozialer und historischer Bestimmtheit vermittelt. So ist sie zunächst nicht mehr als ein gestalterischer Impuls im Spielraum eines vagen Objektbezuges, ein Impuls, der keinesfalls die Gestalt schon vorwegnimmt. Dabei ergeben sich aus den Besonderheiten des physischen Materials eigene Bedingungen, Gestaltungszwänge, die in ihrer mitbestimmenden Wirkung auf die Gestalt freilich nicht verselbständigt werden dürfen wie in der strukturalistischen Terminologie eines Gesetzmäßigen, die aber auch nicht zu vernachlässigen sind - sei es für die körperliche Bindung mittels Stützen, Raumdurchdringung, Spannung, Rhythmik und Dynamik, sei es für die Montage industriell hergestellter Fertig- und Halbfertigteile oder für die Erprobung und Verwirklichung weiterer Möglichkeiten. Ein klassisches Beispiel, das die Wirksamkeit von Materialeigenschaften für die Gestaltung zeigt, geben die römischen Marmorkopien nach griechischen Bronzevorlagen. "Die schon in griechischer Zeit bevorzugten Bronzeplastiken, etwa von Myron, Polyklet, Lysipp u.a., wurden in römischer Zeit in vielen Exemplaren kopiert. Dabei nahm man das

höheren Materialwerts der Bronze wegen für die Kopien den reichlich vorhandenen, billigeren Marmor. Die Bronzefigur braucht nicht mehr Verbindung mit ihrer Basis als den aufgesetzten, ja auf Zehen stehenden Fuß, um in sich fest zu sein. Für die Marmorkopie war es nötig, um Bruch zu vermeiden, eine Festigung, meist in Form eines Baumstammes, bis zur Höhe der Hüfte mit der Figur zu verbinden. So kam es, daß die Gewichtsverlagerung des Standbeines in der Kopie an einen [illegible] den Baumstamm vor sich ging." Es lassen sich noch weitere Umformungen [illegible] in Relation zur proportionalen Struktur folgen." Man hat heute solche monierten Marmorkopien wieder in Bronze abgegossen und mußte feststellen, daß sie ungriechisch hart und übermodelliert wirkten. Der Marmor 'reflektiert (licht'. Seine Feinheiten lassen das Licht eindringen, so daß die Wölbungen der Oberfläche an Marmorfiguren flacher ausgeglichen wirken. Bei der Bronze hingegen macht sich jede feine Wölbung der Oberfläche durch feinen Glanz geltend. Der antike Marmorkopist stellte sich darauf ein und übertrieb gewissermaßen die Oberflächenwölbungen, um im Marmor die plastische Wirkung der Bronzefigur zu erreichen." (98)

Um seine Intention zur Gestalt zu bilden, muß der Künstler die Eigenschaften des Materials kennen und erkunden, auch um dem Material immer neue Gestaltungsmöglichkeiten abzuringen. Hat die bildhauerische Produktionsabsicht einen thematischen Bezug - wie den weiblichen Akt - so wird in einem gestalterischen Konstruktionszusammenhang, der seine abstrahierenden Momente übergreift, Material verarbeitet - zu einem Gebilde kommunikativer Potenz, in welchem das geformte Material als Gestalt zu eigener Geltung kommt. Hier trifft Kühns Bestimmung mit größter Prägnanz: "Bei dem technischen und praktischen Gegenstand ist die Gestalt nur eine Seite der für ihre Funktionserfüllung notwendigen Eigenschaften. Für das ästhetische Gebilde ist die Gestalt die Form der Funktionserfüllung auf die bezogen alle sonstigen Eigenschaften der diese Form realisierenden Stoffe [illegible] Bedingungen sind." (99)

Die Objektabhängigkeit der Gestalt, die Kühne als das Besondere und Wesentliche herausnahm, das der Gestalt allein Notwendigkeit verleiht, ist eine mögliche Bedingung, keineswegs die einzige, keineswegs die entscheidende. Die Plastik kann ein spezielles Objekt darstellen, muß aber nicht, das Objekt kann real, aber auch imaginär sein - wie in hohem Maße mythologische und religiös-phantastische Wesen, die ja nicht nur in kultischen, sondern auch in künstlerischen Zusammenhängen auftreten. Zum anderen ist ein thematischer Objektbezug keineswegs mit Notwendigkeit objektdeterminiert. Darstellungen, die von einer ausgeprägten eigenständigen künstlerischen Intention durchdrungen sind, bilden keine objektabhängigen Gestalten. Kunstgestalten sind subjektbestimmte Gestalten von gesellschaftlicher Gegenständlichkeit. Wie sehr thematische Objektbezüge konkrete Sprachmittel sind, die dem gestalterischen Ausdruck einer künstlerischen Gesamtkonzeption dienen, die oftmals gar nicht individuell profiliert, sondern gesellschaftlich verbindlich ist, zeigen z.B. ägyptische Pharaonendarstellungen. Jüngst hat Wolfgang Schindler nachgewiesen, wie das griechische Menanderbildnis in der Sicht römischer Kopisten nicht so sehr durch Invarianten der Physiognomie des Komödienautors als vielmehr durch soziale, politische und weltanschauliche Gehalte der Rezeption seines Werks in bestimmten Entwicklungsphasen Roms strukturell geprägt ist. (100)

Künstlerische Darstellungen können sich von einem Originalobjekt so weit entfernen, wie es der individuell intendierte künstlerische Produktionsprozeß gebietet. Man denke an Picassos Akte in seinen verschiedenen Schaffensphasen. So kann die Form bezogen auf das spezielle Darstellungsobjekt weitgehend unwillig sein, nicht ihren Objektabhängigkeit gewinnt sie Stringenz, denn sie ist nicht wesentlich Objektdarstellung wie eine Darstellung für wissenschaftliche Zwecke, für eine botanische oder zoologische oder anatomische Lehrschau. Notwendigkeit erhält die Bronzeplastik durch die strukturelle Durchbildung des Materials - dafür ist aber nicht der Strukturzusammenhang des Darstellungsobjektes allein entscheidend, wie die oft gegenständlichen Körperauffassungen in der Geschichte der Plastik beweisen. Man beachte nur die historischen Wandlungen in der Durchgliederung des plastischen Rundkörpers von der Archaik über

sichtbar wurden, das Kunstwerk als [illegible] behaupten zu können, ohne die Illusion seines organischen Wesens [illegible] worden war. Der Schein des Organischen wurde überwunden durch konstruktive, technologische und funktionale Logik, als diese in ihrer ästhetischen Relevanz entdeckt wurde. So schrieb Gropius, was Kühne zustimmend zitiert, in seinem Aufsatz "Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und des [illegible] Technik. Was zieht den künstlerischen Gestalter zu [illegible] endeten Vernunfterzeugnissen des Technikers hin? Die Mittel seiner Gestaltung. Denn seine innere Wahrhaftigkeit, die knappe, phrasenlose, der Funktion entsprechende Durchführung aller Teile zu einem Organismus, die kühne Ausnutzung der neuen Stoffe und Methoden ist auch für die künstlerische Schöpfung logische Voraussetzung. Das 'Kunstwerk' hat im geistigen wie im materiellen Sinne genau so zu 'funktionieren' wie das Erzeugnis der Ingenieure..." (102) Die an der Funktionsbestimmung des Kunstwerks orientierte konstruktive Logik künstlerischer Gestaltung bedeutet freilich nicht, daß die Nicht-Identität von Kunst und [illegible] aufgehoben wird; sie wird im Gegenteil herausgestellt und nicht mehr illusionistisch überspielt. [illegible] diese Nicht-Identität besteht Kühne so nachdrücklich darauf, daß die Grenzen zwischen technischen und praktischen Gegenständen sowie dem ästhetischen Gegenstand nicht verwischt werden.

Daraus folgt aber auch die Nicht-[illegible] und des ästhetischen. [illegible] sicherlich und je nach Art und Grad einer [illegible] ästhetische Gestaltfaktoren eine Rolle, werden diese aber als künstlerische Gestaltfaktoren aufgefaßt und [illegible] unter Funktion wie der unmittelbar praktischen [illegible] gemessen, dieser demzufolge [illegible] praktischen Gegenstand [illegible] nicht im Gegenstand und seinen Produktionsbedingungen beruht, sondern nur auf diese hin modifiziert, diesen entsprecht ist.

Prototyp ist für Kühne das Ornament, als eine Gestalt der Kunstwelt, eine von außen an [illegible] herangetragene Figur, in Anbetracht des praktischen Gegenstands und seiner gebrauchsspezifischen Semantik beiläufig ein Attributionszeichen, ein dem praktischen Gegenstand anhängendes, seine Erscheinung artikulierendes oder auch seine Struktur selbst mit bildendes Kunstwerk. Kühnes Auffassung bleibt in der Ausschließlichkeit des Angriffsziels unterschätzen, somit er von dem Sonderfall, daß Ornament "den Gegenstand selbst figürlich bildende Form ist", ausdrücklich absieht. Es wäre zu prüfen, ob dieser Sonderfall nicht in bestimmter Hinsicht den gesamtmischen entwickelten Forderungen entsprechen kann. Die Frage ist nur, ob man in diesem Fall am Begriff "Ornament" festhält. Im Prinzip jedoch ist Kühne rechtzugeben, wenn er sich gegen die in der bürgerlichen "Warenästhetik" wie in verschiedenartigsten Konzeptionen vom Gesamtkunstwerk, von der symbiotischen von Kunst und Leben manifeste "Einschließlichkeit des Ästhetischen auf der einen Seite" und die kunsthafte Inanspruchnahme des praktischen Gegenstands auf der anderen Seite, die Verklärung der Welt zum Kunstwerk wendet. Er folgert daraus für die kommunistische Perspektive: "Der Kampf um die Verwirklichung des Kommunismus führt zu einer Ästhetik, welche die Kunst als ein Moment der ästhetischen gesellschaftlichen Beziehungen begreift und die Einheit des Ästhetischen in der Wechselbeziehung der unterschiedlichen ästhetischen Verhaltensweisen sieht... Erst wenn die faktische Gleichsetzung von Künstlerischem und Ästhetischem als unantastbare Weihformel aufgegeben wird, wird eine nüchterne Erörterung der Beziehung von Architektur, Gestaltung und technischen Gegenständen und Kunst möglich... Es geht ... um die Diskussion weltanschaulicher Voraussetzungen... Ich glaube, daß die wichtigste die theoretische Anerkennung der gegenüber der Kunst selbständigen und spezifischen ästhetischen Wertigkeit der praktischen Lebenstätigkeit der Menschen und damit auch der praktischen und technischen Gegenstände sowie der produzierten materiellen Raumbedingungen ihres Lebens ist." (102)

in Technischen, Architektonischen, [illegible] rischen (104) ist noch zu leisten. Kühne hat dies in seiner [illegible] durch die Unterscheidung [illegible]

ästhetische Gestaltung ist dadurch gekennzeichnet, daß die wesentliche Struktur der Gegenstände, auf deren Erzeugung sie mit einwirkt, nicht durch ästhetische, sondern durch technische Faktoren bestimmt ist." (105) "Während für die Gegenstände der Gruppe der sekundär-ästhetischen Gestaltung die Ausdrucksproblematik grundlegend ist, ist es für die der primär-ästhetischen Gestaltung die Widerspiegelungs- oder Abbildproblematik." (106)

Kühne zieht zwischen beiden Bereichen keine starre Grenze, er betont, die Übergänge seien fließend. Er relativiert selber den Gegensatz zwischen Ausdrucksproblematik und Widerspiegelung [illegible]. "Gegenständen der praktischen Nutzung kommen in partieller Hinsicht bestimmte Widerspiegelungsqualitäten zu, sofern ästhetische Gestaltimpulse bei ihrer Bildung wirkten." (107) Wie wäre sonst auch die Frage [illegible] sekundär-ästhetischen Gestaltung zu beantworten? In der Durchführung seines Ansatzes weist Kühne [illegible] tik die Abbildproblematik nach und überwindet so die einseitige Ausrichtung der Abbildbeziehung an der Objektbeziehung (Objektdarstellung), die in seiner Definition mitschwingt. Kühne leitet die Wirkung ästhetischer Gestaltimpulse aus der [illegible]

die Wirkung ästhetischer Gestaltimpulse äußert der Mensch seine gesellschaftliche Bestimmtheit auch dort, wo andere Motive als solche des Ausdrucks seines geistigen und emotionalen Zustands seine Handlungen bestimmen. Die Menschen können keine Werkzeuge, Geräte, Häuser oder Städte schaffen, ohne ihnen den Ausdruck ihres konkreten gesellschaftlichen Charakters einzuprägen. Auch dort, wo sie sich dessen nicht bewußt sind, oder auch für den Fall, daß sie es nicht wollen, drücken diese Produkte nicht nur einen bestimmten Stand der Entwicklung der Produktivkräfte, die besonderen Bedingungen ihrer Erzeugung und vielleicht auch der Benutzung, sondern zugleich auch [illegible] fassenderen, die gesellschaftlichen Verhältnisse der [illegible]

einschließende Zusammenhänge aus. Erst durch die Übertragung dieser Seite in die Ausdruckswerte der von den Menschen geänderten Wirklichkeit können wir diese als Vergegenständlichung seiner Wesenskräfte voll begreifen." (108)
"Für den auf den gesellschaftlichen Menschen bezogenen Ausdruckswert der Produkte und besonders der Werkzeuge der Arbeit kommt den ästhetischen Faktoren eine hervorragende Bedeutung zu, weil sich in ihnen die Gesellschaftlichkeit des Menschen, der Charakter seiner Emotionalität direkt ausspricht." (109)
An anderer Stelle heißt es: "Der praktische Gegenstand erweist sich als Träger vielschichtiger Bedeutungen, welche [illegible]

Die Bedeutungen des praktischen Gegenstandes umfassen sowohl gesellschaftlich allgemeine wie auch besondere individuelle Inhalte. Wenn der praktische Gegenstand üblich den Kunstgegenstand, Kunstwerk, als Bedeutungsträger aufgefaßt wird, soll hierdurch der qualitative Unterschied zwischen diesen beiden Gruppen von Gegenständen nicht verwischt werden. Vielmehr läßt erst die Einsicht in den unterschiedlichen Weg des 'Aufbaus' der Bedeutungen dieser beiden Gruppen von Gegenständen ihre Differenz und durch diese nun auch ihren Zusammenhang voll sichtbar werden." (110)
Wir verstehen den Ausdruckswert einer Gestalt als gestaltspezifischen Ausdruck der Gesellschaftlichkeit des Menschen in ihrer Individualität, des Charakters ihrer Lebensweise, ihrer Emotionalität und ihrer Rationalität. Hierbei ist es freilich ein großer Unterschied, ob dieser Ausdruck aus der Gesamtheit der [illegible] entwickelt wird oder als Kunstform ihm aufgenötigt oder auch angepaßt wird. In jedem Falle jedoch wird die praktische Zweck-Mittel-Relation überschritten, in einer relativen Selbstzweckbestimmtheit aufgehoben, in der die innere Zweckmäßigkeit des Gegenstandes in seiner Gestalt eigenwertig hervortritt.
Alle Versuche, Kunstästhetisches und ästhetische Wertigkeit praktischer und technischer Gegenstände zu unterscheiden, hängen von einer präzisen Funktionsbestimmung ästhetischer Beziehungen und ästhetischer Gestaltung ab, aus der die

Funktionsbestimmung der künstlerischen Aneignung als Spezialfall gekennzeichnet werden kann. Die Eigenart der Kunstgestalt ist nur von ihrer Funktion her zu ergründen. Wir haben diese Funktionsbestimmung bisher durchgestellt, die muß nunmehr direkt erörtert werden. Wir werden dabei auf Ergebnisse kollektiver Forschung zurückverweisen, die in der individuellen Verarbeitung und Vertiefung von Günter Mayer erarbeitet wurden. (
Zuerst wird zu fragen, ob sich eine spezifische ästhetische Funktion angeben läßt.

1. Der Funktionsbegriff muß Spezifisches treffen, er kann nicht nur als allgemeine soziale Rahmenbestimmung an ästhetische Gegenstände herangetragen werden. Die Funktionsbestimmung soll nicht zur Analyse der ästhetischen Eigenart hinzu (wie der traditionelle Gegensatz von Formanalyse und Funktionsanalyse - vorrangig Auftragsanalyse - nahelegt). Ohne Funktionsbestimmung am besonderen Produkt ist die Eigenart ästhetischer Aneignung nicht zu ermitteln - und daher auch keine Form.

2. Der ästhetische Gegenstand erfüllt nicht die vollständige Abstraktion von jedem Gebrauch aus, sondern eine Gebrauchsbestimmung eigener Art, in welcher er auch nur verwirklicht wird. Dieser Gedanke geht auf eine Unterscheidung verschiedener Gebrauchsweisen, Gebrauchszusammenhänge zurück:

a) unmittelbar materieller Verbrauch (z.B. Verzehr von Nahrungsmitteln);

b) mittelbarer materieller Verbrauch (produktive Konsumtion in der materiellen Produktion)

c) praktischer Gebrauch (organisch angeeigneter Gebrauch)

d) technischer Gebrauch (organisch und diskursiv, oder informationsmodellhaft vermittelter Gebrauch)

e) instrumentaler kommunikativer Gebrauch (Kommunikation innerhalb einer dominanten Zweck-Mittel-Relation)

f) nichtinstrumentaler kommunikativer Gebrauch (einer Zweck-Mittel-Relation nicht unterworfen)

3. Ästhetischer Gebrauch ist kommunikativer Gebrauch. Ein in einem Gegenstand neben anderen Funktionen (in praktischen Gebrauchsgegenständen den Hauptfunktionen) objektivierter Ausdruckswert gesellschaftlicher und individueller Subjektivität kommt allein in der Gestalt des Gegenstandes, das heißt nicht ohne kommunikative Aktion realisiert; sie verkörpern die kommunikativen Intentionen der Objekte.

Doch nicht jede Kommunikationsfunktion [illegible] Funktion. Durch ihre Kommunikationsfunktion [illegible] Objektdarstellungen, Selbstbekundungen, Handlungsanweisungen auf der Grundlage eines materiellen Zeichen- bzw. technischen Mediums ausgewiesen (emotive Funktion, Ritualfunktion, informative, didaktische, propagandistische, ästhetische, normative, operative Funktion). Kommunikationsfunktionen erfüllen auch [illegible] Gegenstände: Sozialisierungsfunktion - oder auch Trennungsfunktion; soziale Repräsentationsfunktion - Geltungswert, sozialer Kurswert; weltanschaulich-ideologischer Symbolwert - nach sozialhistorisch motivierten Normen, darunter Kultwert usw. Wenn kommunikative Gestalten oder praktische Gegenstände als besondere Mittel der Codierung, Speicherung und Transferierung von Nachrichten für eine direkte oder indirekte pragmatische Wirkungsabsicht dienen, sprechen wir von einer instrumentalen Kommunikationsfunktion. Die kommunikativen Gestalten oder die praktischen Gegenstände in ihrer kommunikativen Funktion sind dem pragmatischen Zweck der Kommunikation instrumental untergeordnet. Als pragmatisch verstehen wir auch die informative, denkökonomische und didaktische Zweckbestimmtheit der wissenschaftlichen Darstellung. Die Gestalt ist "Ausdrucksform" einer semantischen Botschaft, die auch anders codiert werden kann; sie ist im Wesentlichen invariant gegenüber bestimmten Änderungen der Ausdrucksform. Das Kennzeichen der instrumentalen Kommunikationsfunktion ist die Übermittlung der semantischen Information in Abhängigkeit von [illegible] verfolgten Zweck. Eine Buchstabenfolge kann in verschiedener Gestalt formuliert, in alle Sprachen übersetzt, in einer künstlichen Symbolsprache dargestellt und aus dieser wieder in die natürliche Wortsprache übertragen werden; sie kann auch in einer deiktischen Zeichensprache (z.B. visuelle Bildsprache) artikuliert werden; bei Berücksichtigung bestimmter Verfahrensregeln, Regeln der Uncodierung usw. bleibt ihr semantischer Gehalt gewahrt. Die Ausdrucksform hat instrumentalen Charakter, dessen Kriterium darin besteht, in welchem Grade die Ausdrucksform einem konkreten Kommunikationsziel angemessen ist. Im Falle praktischer Gegenstände ist das konkrete Kommunikationsziel: Ritualfunktion, Sozialisierungsfunktion, Repräsentationsfunktion, soziale Unterscheidungsfunktion usw. vorgegeben; [illegible] den in einer normativen Skala Gegenstände mit charakteristischen

Gestaltoigenschaften in Relation zu bestimmten Gebrauchs- und Tauschwerteigenschaften zugeordnet.

Demgegenüber kennzeichnen wir die nichtinstrumentale Kommunikationsfunktion als eigentliche ästhetische Funktion. In ästhetischen Gegenständen besteht ein anderes Verhältnis von semantischer Botschaft und kommunikativer Interaktion; die Information kann nicht verändert werden, ohne daß sich auch die ästhetische Botschaft ändert; diese ist nicht invariant gegenüber Modifizierungen. Ein Gedicht z.B. ist nicht in Prosa übersetzbar, weil seiner ihm eigenen Gedichtgestalt (Vers, Zeilenbruch, rhythmisch-metrische Struktur, Klangstruktur) wesentlich ein ihm eigenen poetischen Gehalt - es kann, in Prosa übersetzt, interpretiert werden, soweit es begrifflichen Gehalt hat. Es kann auch kaum in eine andere Sprache übertragen werden, ohne ein anderes Gedicht, ein Gedicht in der Zielsprache zu werden: Übersetzen ist besondere produktive Interpretation.
Gewiß verständigen sich die Individuen mittels ästhetischer Gestalten über sich selber und ihre gesellschaftlich-menschliche Lebensproblematik, werden ästhetische Gestalten als Kommunikation hin gesucht und erfüllen [illegible] kommunikative Funktion. Doch sie sind nicht um (ihres) zum Zweck, sie sind <u>ausgezeichnete Gegenstände</u> sozialer Kommunikation, die in ihrer inneren Zweckmäßigkeit und Stimmigkeit als relativer Selbstzweck ins Leben treten, Dichtig, weil sie aus der sozialen Kommunikation nicht herausfallen (wie Adorno fordert), weil sie auf eigene Weise soziale Kommunikation vermitteln und organisieren. Selbstzweck, weil sie nur als <u>ausgezeichnetes Objekt</u> der Kommunikation als ihr [illegible] Mittel funktionen, weil sie keiner ihnen äußerlichen Zweck-Mittel-Relation unterworfen sind.
<u>Ästhetische Gegenstände</u> sind unverwechselbare konkrete Gegenstände, die als ausgezeichnete Objekte der sozialen Kommunikation in deren Gesamtzusammenhang eine ihnen gemäße Weise der Kommunikation ermöglichen. Diese besondere kommunikable Gegenständlichkeit dingt sich [illegible] ihren ästhetischen Gestaltqualitäten.
Wir haben dies als <u>"Gestaltwert"</u> bestimmt und die spezifische Beziehung durch den Widerspruch zwischen Gebrauchswert und Gestaltwert beschrieben. (112)

Die ästhetische Beziehung der Individuen zur Natur und zu ihrer eigenen Lebenstätigkeit, zu deren Objekten, Mitteln, Abläufen, Subjekten, Resultaten, ist an Bedingungen gebunden:
1. Alle Erscheinungen, Komplexe, Prozesse, zu denen die Individuen eine ästhetische Beziehung aufnehmen können, müssen in ausgeprägten sinnfälligen Gestaltcharakteren erlebbar sein.
2. Erlebbarkeit auf der Objektseite muß Erlebnisfähigkeit auf der Subjektseite entsprechen, und zwar eine bestimmte, in das Gestalterlebnis gewundene, historisch entwickelte Sensibilität.
3. Die ästhetische Erlebbarkeit von Erscheinungen, Komplexen, Prozessen verlangt nicht nur deren Gestaltprägnanz, sondern einen bestimmten Gestaltwert der Gestalt - als Resultante aus Bildwert und Ausdruckswert der Gestalt. (113)

a) Bildwert hat die Gestalt, wenn sie ihre unmittelbare oder mittelbare instrumentale Bestimmtheit direkt oder indirekt überschreitet.
b) Ausdruckswert ist die inhaltliche Erfüllung des Bildwertes: die geschichtlich-gesellschaftlich signifikante "Ausdrucksproblematik" der Gestalt.
Entscheidend ist die Wechselbeziehung zwischen beiden Konstituenten. Die Gestalt kann ihre Zweckbestimmtheit nur kraft ihrer immanenten Ausdrucksproblematik überschreiten; sie besitzt umgekehrt nur dann Signifikanz, wenn die Ausdrucksproblematik kein Zusatz bleibt.
4. Die ästhetische Erlebnisfähigkeit setzt nicht nur historisch entwickelte Sensibilität voraus, sondern auch die Möglichkeit, Gestaltwert zu erfassen, zu entdecken und in Erlebnis zu reflektieren. Die Unterscheidung der Gestalt unter eine unmittelbare oder mittelbare instrumentale Bestimmtheit direkt oder indirekt aufzufassen - durch einen Akt der Produktion oder durch kommunikative Aktion.

Diese Unterscheidung ist also insbesondere in Hinsicht auf unser ästhetisches Naturverhältnis so wichtig, daß wir zur Überwindung des bloßen Verwertungsinteresses positiven Wertbeziehungsverhältnis zur Natur heraustreten müssen, die Natur als nicht auf uns Menschen hin eingerichtet in der Ausgewogenheit ihrer Ökosysteme

Kühne weist darauf hin, daß dem geistigen Weltverhältnis [illegible] Menschen nicht genügend dialektisch sei. "In der [illegible] in einer in ihrem Wesen auf den Menschen hin [illegible] Welt, ohne die idealistischen Schlußfolgerungen dieser Anschauung zu teilen, die sich, bezogen auf die ....Problematik der Materialökonomie, in dieser Gedankenfolge äußert: Es wird schon irgendwie gehen. Wenn unsere Kohlenvorräte verbraucht sind, werden wir noch mehr Erdöl verwenden. Ist das Öl verbraucht, werden die Atome gespaltet. Danach findet sich wieder anderes. [illegible] skizziert wurde, findet sich in dieser Weise sicher kaum ausgesprochen, wodurch die Gegenwart dieser Auffassung jedoch nicht aufgehoben ist. Und es darf nicht übersehen werden, daß sich in ihr auch ein reales Verhältnis der Menschen zur Welt ausspricht.- Bezogen auf menschliche Bedürfnisse, sind die Energie und die Stoffmenge der Welt unermeßlich. Allerdings nicht die der Erde.... Dem Begreifen der Erde als einem unbedingten Orientierungspunkt humanistischer Praxis kommt ... große Bedeutung zu. So wichtig die kosmische Perspektive der Menschheit ist, ... kosmische Expeditionen sind vor allem auf die Sicherung und Zurückgewinnung der dem Menschen nahen Natur, Pflanze, Baum und Tier, den Wald, der Wiese und den Gewässer, sowie der unmittelbaren, [illegible] den Naturbedingungen, wie [illegible] Organismus zuträglicher Ernährung, zu beziehen... Das Bild einer Menschheit, die [illegible] eine verwüstete und vermüllte Erde sie abstößt, ist ein [illegible] sche Perspektive ermöglicht für den Kommunismus keine Gleichgültigkeit gegenüber der Erde.... Wir brauchen keine Religion der Erde... Aber wir müssen das Bewußtsein der Bedeutung der Erde für die Menschheit, welches das Wissen auch von den Zufälligen ihres Werdens und das der unaufhebbaren kosmischen Verunsicherung menschlichen Lebens einschließt, wie das Verhalten der Andacht und des Staunens, entwickeln.... Der Imperialismus zeigt sein menschenfeindliches Wesen nicht zuletzt durch seinen Gegensatz zur Erde. Und zwar stündig in seiner ökonomischen und allgemeinen gesellschaftlichen Praxis und dann drastisch und dieses Ganze furchtbar erhellend in der Politik der [illegible]

Erde. Hier kann es keine Verwöhnung geben, und jede Illusion ist verhängnisvoll." (114)

Kühne nennt hier wesentliche Bedingungen für eine ästhetische Naturerkenntnis unter den spezifischen Verhältnissen unserer Zeit. An anderer Stelle verallgemeinert er: "Wenn das Subjekt die Tiefe der Natur nur erspürt, um seine Vorstellungswelt, nicht zu legen die eigenen Voraussetzungen." (115) Die Möglichkeit, diese Einsichten zu vermitteln, der Schwierigkeit der Natur in ihrer qualitativen Mannigfaltigkeit ist nicht nur Grundlage eines konsequenten Humanismus, ein sittlicher, aus den Lebenserfordernissen des Menschen selbst abgeleiteter Standpunkt der Praxis, sondern auch Ausgangspunkt ästhetischen Naturverhaltens, das Erlebnis der durch-sich-selbst-seienden Vielgestalt der Natur in ihrem je stimmigen Eigenwert.
Wie verhält es sich aber mit dem Ausdruckswert von Naturgestalten? Für Kulturlandschaften, die von der Lebenstätigkeit von Generationen gestaltspezifisch gezeichnet sind, ist das nicht problematisch. So schreibt Kühne: "Die Landschaft gründet sich letztlich in einer durch die Erde selbst gegebenen Gestalt, die zum Gegenstand der Geographie werden kann und die den Begriff der geographischen Landschaft bezeichnet. Obgleich in der Regel die geographische Landschaft durch die vom Menschen unabhängige Erdgeschichte vorgebildet ist, setzt die Auffassung eines bestimmten Erdraumes als Landschaft den Menschen voraus, ist sie als Landschaft durch die Praxis seiner gesellschaftlichen Praxis ausgemacht. Die Raumeinheiten, welche die Geographie als Wissenschaft von der Landschaft untersucht, sind zwar durch die Erde objektiv gesetzt, aber als geographische durch den Lebensprozeß von Menschen festgelegt. Die Geographie der Inkas hätte zwar keine andere Erde, aber ein anderes Inkagebiet zur Voraussetzung. Auf der geophysikalischen Grundlage bildet sich die Ausdehnung der Landschaft durch Pflanzen, Tiere und den Klima. Bedeutend tiefgreifender als die geophysikalische wurde die biologische Schicht der Landschaft durch die Menschen verändert. Was dieser natürlichen Bedingungen zu Elementen der Landschaft werden läßt, ist nicht einfach die Anwesenheit von Menschen, sondern deren Lebensweise, ihr praktisches und theoretisches Verhalten und die Inhalte seiner Erfüllung. Erst die

praktische und ästhetische Sonderung von Erdraum durch Menschen gebiert die Landschaft. Das Mittelglied, durch welches der in der Natur lebende Mensch Landschaft verwirklicht, ist das Bauwerk. Natur, Architektur, Mensch - das sind die konstitutiven Elemente der Landschaft. Ihr Zusammenstimmen als Landschaft ist durch ihr Dasein noch nicht gewährt." (116)

Wie ist es mit kosmischen Körpern, Mond, Sonne, Sterne?
Der Ausdruckswert von Gegenständen ist subjektiv: in der Gestalt bzw. in entsprechenden Gestalteigenschaften ist eine Ausdrucksbeziehung objektiviert. Er ist objektiv: der in der Gestalt geronnene Ausdrucksgehalt ist sozial bestimmt. Der Ausdruckswert ist aber auch produktiv und rezeptiv: der in der Gestalt produzierte Ausdruckswert ist nicht identisch mit dem historisch rezipierten Ausdruckswert.
In diesem Sinne könnte man bei Betrachtung des Mondes zum Beispiel von einem rezeptiven Ausdruckswert sprechen, wenn in Gestalterlebnis eine Ausdrucksbeziehung wirkt, in welcher der kosmische Prozeß in seiner eigenwertigen Gestalt als Naturpol der Sinnbestimmung des Menschlichen individuell erlebt und reflektiert wird.
Der Mond geht stets über Menschen auf, Individuen in bestimmten Lebensverhältnissen, in einer bestimmten Landschaft, zu einer bestimmten Lebensstunde, die auch nur in diesem konkreten Zusammenhang den Mond ästhetisch werten.
Für Beziehungen zwischen den Individuen in ihrer ästhetischen Erlebbarkeit ist ihr individueller, sinnfälliger, überschaubarer, ganzheitlich gegliederter und relativ abgegrenzter Verlauf wesentlich. Die ästhetische Erlebnisfähigkeit hängt von einem nicht nur privaten, sondern gesellschaftlich substantiellen Selbstbewußtsein ab (humanistische Überzeugungen, Geschichtsoptimismus, Welt- und Lebensbejahung), das im Erleben die Reflexion des Erlebten einschließt, eine innere Distanz zum Vorgang im Vorgang selbst, um sich an ihn nicht zu verlieren, wie Brecht es nannte: die Souveränität gegenüber dem Erlebnis - so ist auch dessen mögliche Tragik erlebbar. Tragik ist z.B. ein konkreter Ausdruckswert individuell getätigter Beziehungen zwischen Menschen in individueller Gestalt und gesellschaftlicher Signifikanz.

Das ist eine Selbstdarstellung,
a) die sich selber zum Zweck wird, nicht mehr ein unreflektiertes Moment ist;
b) mit allen geistig äußerungsfähigen Sinnen, die in ihr produktiv und rezeptiv wirksam werden;
c) die bezogen auf die Gestalt und die innere Struktur des Gegenstandes nicht zufällig und äußerlich ist;
d) die gestaltfrei ist, d.h. die [illegible] auflöst oder gewaltsam vernichtet.

Die ästhetische Gebrauchsfunktion kann und muß in Kulturen zum Ereignis werden. Sie schließt andere Formen der Gebrauchsfähigkeit nicht aus – sonst [illegible] nicht auch [illegible] ästhetische Gegenstände treten in unterschiedlichen [illegible] auf, erfüllen auch instrumentale Funktionen (mythologische, kultische, operative usw.), die sie gleichwohl überschreiten, sie gehen in der Erfüllung solcher Funktionen nicht auf. Da es sich auf instrumentale Gebrauchsfunktionen von ästhetischen Gegenständen in der Regel auch um soziale Selbstdarstellung in einem besonderen Interesse handelt, können sie als Momente ästhetisch gültiger nichtinstrumentaler Selbstdarstellung vermittelt sein, wenn sie den Mehr-

heitsbefund der künstlerischen Produktion [illegible].
Im Abschnitt über historische und ästhetische Zeichensysteme wird diese Problematik ausführlich behandelt.
Die gestalthafte sozial objektivierte Selbstdarstellung des Individuen, die wir als Grundbedürfnis definiert haben, das ästhetische Beziehungen motiviert, ist keine anthropologische Grundprägung des "Wesenhaften des Menschen"; sie geht als eigenständiges Bedürfnis der Lebensgestaltung aus den komplexen Subjekt-Objekt-Relation der menschlichen Lebenstätigkeit hervor und ist immer an die historischen Subjekte in ihrer Individualität und Gesellschaftlichkeit gebunden, immer nach konkreten sozialen und historischen Inhalten zu analysieren, nach jeweiligen Gebrauchszusammenhängen, in denen die Dominanzverhältnisse keinesfalls stabil sind, immer an jeweiligen Idealen und Normen ausgerichtet und angepaßt auf die formativen- und klassengeschichtlich ausgeprägten Selbstbewußtsein bezogen; denen besondere Ausdrucksform. Sie ist die Objektivation einer spezifisch wertenden Beziehung: des Gestaltwerts mit der inhaltlichen Erfüllung durch den Ausdruckswert. Die Wertkategorien der Ästhetik (Schönes, Tragisches, Komisches usw.) bezeichnen das Spektrum der ästhetischen Ausdruckswerte.
Wenn wir die ästhetische Wertungsbeziehung als [illegible] Wertungsbeziehung denken, bringen wir sie nicht in einen Gegensatz zur kognitiven Beziehung. Die ästhetische Wertungsbeziehung verwirklicht im Gegenteil eine kognitive Beziehung eigener Art, wenn sie historisches Selbstbewußtsein (das heißt Objektbewußtsein ist) artikuliert und organisiert. Ästhetische Selbstdarstellung ist in aller individueller Differenziertheit nicht soziale Verallgemeinerung von Individualerfahrung, sondern [illegible] ästhetischer Gestaltung die sozial- und klassengeschichtliche Signifikanz versagt, durch die sie konstituiert ist.
Man ermittelt die Vergegenwärtigung der ästhetischen Funktion mit instrumentalen Momenten nicht, wenn man einfach von Multifunktionalität spricht. Da werden zu Hilfe auf einer unspezifischen vorgestellte Funktionen wie Informationsfunktion, bedeutungsstiftende Funktion, ersatzhafte Funktion, Kommunikationsfunktion postuliert, in der Hoffnung, die Summe erhaltene Spezifizität [illegible] ist ein mechanistisches Herangehen. Man kann noch so viele Funktionen häufen, man wird nie zeigen können, wie sich daraus die qualitative Neuartigkeit und Selbständigkeit der ästhetischen

Funktion ergibt. Ob sich diese der [illegible] Erkenntnisfunktion oder unter die [illegible] Funktion oder unter die ausdrückerische Funktion oder unter eine scheinbar von allen abgetrennte Kommunikationsfunktion ordnet, löst nun das Problem nicht, wenn nun die alten diesen Funktionen gleichermaßen unterordnet.

Die Differenzierung der Gebrauchsgegenstände hat soweit geführt, daß wir die ästhetische Gestalt nicht nur vom praktischen und technischen Gestalttyp abgrenzen können, sondern auch von der instrumentalen kommunikativen Gestalt. Die Kunstgestalt ist eine kommunikative Gestalt besonderer Art. Indem sie noch objektabhängig und subjektgestalt, ist sie eine eigenständige Zeichengestalt, die wir gegenüber Zeichengestalten in allgemeinen ausweisen müssen. So ist folgender Doppelbezug zu beachten: Das ästhetische Gestalten von praktischen Gebrauchsgegenständen schafft, verbindet sie mit Zeichengestalten. Was sie von Zeichengestalten abhebt, verbindet sie mit praktischen Gebrauchsgegenständen. In den unterschiedlichen Bereichen konventioneller Zeichen (Symbole) sind die Zeichenträger als materielle Signale von untergeordneter Bedeutung für die hierarchisch aufgebauten Zeichengestalten wie diese auf elementarer Ebene für den Zeichengehalt. Eine Ausnahme bilden deiktische Zeichen (Ikonische und indexikalische Zeichen), die ihre Objekte verzeigen oder auf sie hinweisen. Wir wählen diese Bezeichnung, um das Feld der konventionellen Zeichen, das oft mit dem Feld der Zeichen überhaupt gleichgesetzt wird, durch eine klare Gegenbestimmung einzugrenzen, wobei sich versteht, daß konventionelle und deiktische Zeichen [illegible] Übergänge verschiedenster Art stattfinden. Den Zeichen müssen wir i. Feld der deiktischen Zeichen selber differenzieren, einmal es weiter ist als der Bereich ästhetischer Gestalten. Auch in deiktischen Zeichen erfüllen die stofflich-energetischen Träger vorwiegend eine instrumentale Funktion: die Zeigerelation materiell zu ermöglichen. Die stofflich-energetischen Träger haben bei der Bildung einer ästhetischen Gestalt eine [illegible] rial, in welchem mit Hilfe von Arbeitsmitteln die Gestalt überhaupt formiert wird. So erlangt das Arbeitsmaterial ästhetischer Gestaltung als Ausdrucksmaterial Eigenwert.

Das Ausdrucksmaterial, in welchem die ästhetische Gestalt hergestellt wird, ist nicht nur [illegible] Natur, es schließt auch reale[n] Material ein, das [illegible] physischem Material codiert und gespeichert werden kann. Dieses ist Rohmaterial, "durch [illegible]" [117] wie es analog bei [illegible] heißt, historisch geformtes Material, das in einem neuen Formungsprozeß zu neuer Gestalt verarbeitet wird. Material hat hierbei eine physische Basis, ist aber funktionell bestimmt. Sein Sinn hängt es [illegible] von der besonderen Funktion im Arbeitsprozeß ab, wozu es Material dient. Das gesamte historische Reservoir aus Bildungselementen, Strukturmustern, Konstruktionsprinzipien, Formen, thematischen Stoffen, Hauptmotiven, Symbolen, [illegible] bildhaften Zeichen usw. ist in der zu materialspezifischen Gestalt schaffenden vorfindbaren Kunstwerke je nach dem eigenen gesellschaftlichen Standort, nach Klassenposition, Welt- und Lebensanschauung, subjektiver Intention, aber auch nach dem historischen Materialstand als objektivem Standard Rohmaterial künstlerisch-ästhetischer Gestaltung. Das physische Material der Kunst ist nur dann als Ausdrucksmaterial, in welchem ihr sinnliches Material durch Formung Gestalt annimmt. Dabei ist die ästhetische Gestalt in allgemeiner Bestimmung Ausdrucksform, in der semantische Information codiert ist. Doch weil die Ausdrucksform nicht nur Resultat eines Codierungsprozesses, sondern eines um eigenwertigen sinnlichen Material ausübenden Gestaltungsprozesses ist, kann sie nicht geändert werden, ohne daß die semantische Information sich ändert. Die Ausdrucksform besitzt Gestaltwert - sie ist nicht mehr in jenem bloß metaphorischen Sinne Ausdrucksform, in welcher man beliebige Darstellungen so kostümiert, ohne die Seite ihrer Subjektbezogenheit, die im verwendeten Begriff liegt, dadurch hervorzuheben. Das auf derartige verallgemeinerte ästhetischer Gestaltung von solchen primär-ästhetischer Gestaltung unterscheidet, ist der Übergang von gestaltspezifischem Ausdruck in ausdrucksspezifische Gestalt.

Diese qualitative Differenzierung ist voll anzuerkennen und zu beachten. Wird die traditionelle Formgebung nach dem Kriterium ausdrucksspezifischer Gestaltbildung bewertet, [illegible] eine kunstfeindliche Orientierung vor, die auf künstlerische Gegenstände kunsteigene Bestimmungen überträgt. In der Kunstgestalt wird der Ausdruck individueller und gesellschaftlicher

Subjektivität als Ausdrucksproblematik der strukturellen Durchbildung des Materials wie ihrer Darstellungsthematik in einem mehrfach bezüglichen Abbildverhältnis vorrangig.
Dieser Gedanke erfordert eine Klarstellung dessen, was wir Ausdruck nennen. Der Begriff wird im Sinne der semiotisch eingeführten Ausdrucksfunktion zur Kennzeichnung der semantischen Subjektbeziehung gebraucht. Bekanntlich hat Brecht sehr heftig gegen die bürgerliche Vorstellung gestritten, das Kunstwerk sei der adäquate Ausdruck einer Persönlichkeit. Am Beispiel der Filmproduktion zeigte Brecht in eigener Sache ("Der [illegible] schaftungsprozeß dieses Werkmodell ganz real demontiert. Wir halten Brechts Analyse hinsichtlich unserer Erörterung des Werkbegriffs für so wesentlich und gleichwohl bisher unausgewertet, daß wir einen längeren Auszug im Zusammenhang einrücken. [illegible] in der Benutzung der Filmapparate, in einen Dreigroschenfilm verwandelt werden, wenn ihre soziale Tendenz zur Grundlage der Bearbeitung gemacht wurde. Das Attentat auf die bürgerliche Ideologie mußte auch im Film verunstaltet werden können. Intrige, Milieu, Figuren waren vollkommen frei zu behandeln. Diese Zertrümmerung des Werks nach dem Gesichtspunkt der Beibehaltung seiner gesellschaftlichen Funktion innerhalb einer neuen Apparatur wurde von der Filmgesellschaft abgelehnt. Dennoch kam es natürlich zu einer Zertrümmerung des Werks, und zwar nach geschäftlichen Gesichtspunkten. Um den Markt zu erreichen, muß ein Kunstwerk, das in der bürgerlichen Ideologie der adä-

[illegible] tet: die Elemente können in gewisser Weise einzeln auf den Markt. Der Prozeß, den das Kunstwerk, 'der adäquate Ausdruck einer Persönlichkeit', durchmachen muß, um den Markt zu erreichen, soll durch [illegible] bolliertes Schema der Ablaufproduktion verdeutlicht werden.[3a] Da ist das Schema des Zerfalls des literarischen Stoffs usw. Das Werk kann einen neuen oder mehrere neue Autoren [illegible] liche Autor für die Verwertung auf dem Markt ausscheidet. Sein Name kann für das geänderte Werk, also ohne das Werk verun-

werden. Auch das Verfahren von und zur [illegible] Gestaltung kann ohne die Frucht derselben, das [illegible] Werk, verwertet werden. Das Werk kann nämlich als Dichtung ohne seinen Sinn, das heißt mit einem anderen oder mit gar keinem, Verwendung finden. Die Tendenz verfällt in eine nettbare, gesellschaftlich gebilligte und in eine nur gewichtweise den Markt erreichende Tendenz. Die Dichtung kann gebraucht werden, indem ihrem Stoff eine andere Form oder der Form ein anderer (oder teilweise anderer) Stoff verliehen wird. Was die Form weiter betrifft, so können auch sprachliche und szenische Form ohne einander vorkommen. Die Fabel des Stoffes kann von anderen Figuren vorgetragen, die Figuren können in eine andere Fabel gestellt werden usw. Diese Dementierung von Kunstwerken scheint zunächst denselben Gesetzen des Marktes nach zu geschehen wie die von unbrauchbar gewordenen Autos, mit denen man nicht mehr fahren kann und die man also in ihre kleineren Einheiten (Eisen, Lederpolster, Lampen und so weiter) zerlegt und so verkauft. Wir sehen den unaufhaltsamen und daher zu billigenden Verfall des individualistischen Kunstwerks. Es kann nicht mehr als Einheit den Markt erreichen; der Spannungszustand seiner widerspruchsvollen Einheit muß zerstört werden. Kunst ist eine Form des menschlichen Verkehrs und damit abhängig von den den menschlichen Verkehr im allgemeinen bestimmenden Faktoren. Diese Faktoren revolutionieren den alten Begriff. Einige Beispiele:
1. Ein Kunstwerk ist eine Erfindung, welche, erfunden, sofort Warenform annimmt, das heißt vom Erfinder getrennt in einer von der Verkaufsmöglichkeit her bestimmten Form auf den Markt erscheint. ...
2. Ein Kunstwerk kann zurückgeführt werden auf die Erfindung einer Fabel, die den Bedürfnissen des Marktes entsprechend erfunden wird. Irgendeine unabtrennbare Tendenz geistiger Art wohnt ihr nicht inne (Praxis der Filmfirmen...)
3. Ein Kunstwerk ist zerlegbar in Teile, von denen einzelne entfernt werden können. Es ist mechanisch zerlegbar, nämlich nach wirtschaftlichen und polizeilichen Gesichtspunkten...
4. Auf die Sprache kommt es gar nicht an, sie ist zu trennen von Gestik und Mimik, auf welche es ankommt,...

Dennoch kommt das so operierte Werk als Einheit auf den Markt. Das Schema ist nicht nur von oben nach unten, sondern auch umgekehrt zu lesen. Denn es handelt sich nicht um die Art, wie ein [illegible] Kunstwerk (wie der "Dreigroschenoper") [illegible] produziert werden kann, sondern um die Art, wie, von Verkaufsstandpunkten aus, ein Kunstwerk aufgebaut werden muß. Der Absatzprotokoll ist demnach eine Produktion. Der Satz: 'Das Ganze ist mehr als die Summe der Teile' gilt nicht nur für die obere Seite des Schemas, sondern auch für die untere. - Die Vorstellung, daß das Kunstwerk ein Ausdruck einer Persönlichkeit sei, gilt für die Filme nicht mehr." (118)

Das Brechtsche Schema der bürgerlichen Warenproduktion, die den im Kunstwerk objektivierten Spannungszustand seiner widersprüchlichen Einheit mechanistisch auflöst, zeigt umgekehrt, wie künstlerische Warenprodukte programmierter Massenbeeinflussung kalkuliert und durchrationalisiert hergestellt werden; dabei kann das Produkt wiederum als Resultante heterogener Konstitutionen mehr als eine lose Summe sein, wenn ihm Zusammenfassung gelingt; in der Regel ist dies ein akkumuliertes Schema.

Die ganze künstlerische und theoretische Arbeit von Brecht verweist, daß er das Formmodell des Spannungszustandes einer widersprüchlichen Einheit nicht preisgeben, sondern jenseits des bürgerlichen Individualismus neu erarbeiten hat: als Ausdruck kommunistischer Parteilichkeit. Er erlangt die werkimmanenten Spannungsverhältnisse mit gesellschaftlichen Spannungsverhältnissen in eine Widerspiegelungsbeziehung und entzieht damit der bürgerlichen "Vorstellung von einem unverletzlichen Heiligen Gehalt" den Boden. Er zeigt den tautologischen Charakter der bürgerlichen Bestimmung der Kunst durch Ausdruck des isoliert verstandenen Individuums. "Kunstgenießen wird den Kunstsuchern auf den den Leuten eingeredet [illegible], sich auszudrücken. Dies Bedürfnis sei ein Grundbedürfnis, heißt es. Der Hausbau drücke sich aus, wie der Mensch schwitze." (119) Brecht wendet sich gegen die vollständige Identifizierung des Ausdrucks von der sozialen Lebenstätigkeit, vom motivierten Handeln der Individuen. "Wenn die Menschen sich auseinander ausdrücken, sagt ein Politiker, dann weiß man, daß sie dabei handeln; selbst wenn der Kranke seinen Schmerz ausdrückt, gibt er den Arzt oder den Umstehenden noch Fingerzeige damit, handelt also auch, aber von den Lyrikern meint man, sie [illegible] nur noch [illegible]

so, d[illegible] [illegible] [illegible] [

Gesten und Äußerungen, und zwar in einer bestimmten Situation, dabei die Gesamthaltung der Situationsbeteiligten betreffend, oder in einem anderen Fall die konkrete Haltung eines einzelnen oder auch die Grundhaltung dieses einzelnen. Ein Komplex von Gesten und Äußerungen wird nur im Hinblick auf andere zum Gestus.

b) Auch der Schauspieler sollte seine eigene Haltung zur Figur zeigen. Brecht riet ihm, sein Publikum nicht zu täuschen, daß nicht er, sondern die verdichtete Figur auf der Bühne stehe. Es soll stets die Distanz gewahrt werden, der Schauspieler sei die Figur, und die Vorführung sei das Geschehnis. Darum habe der Schauspieler zwischen in "zweifachem Gestus" auf der Bühne zu stehen, als zeigender Darsteller und als gezeigte Figur, und er habe auch die Art des Zeigens zu einer künstlerischen zu machen.

c) Auch im Publikum müßten eigene Haltungen ermöglicht, ja provoziert werden, die kritische, eventuell widersprechende Haltung, sowohl in der gezeigten Vorführung als auch der Darstellung gegenüber. Brecht wandte sich gegen die eingefahrene Praxis, selbstverständliche Reaktionen zu vermitteln, welche mit den Interessen nichts zu tun haben.

2. Brecht hat seine Auffassung der Gestalten auch auf die Lyrik angewandt. Hier geht es darum, sprachliche Ausdrucksformen als "Gebärden der Rede" (Hegel) mit konkreten appellatorischen Funktionen zu vermitteln.

Brecht gibt ein Beispiel: "Der Satz 'Reiße das Auge aus, das dich ärgert' hat einen Gestus unterlegt, den des Befehls, aber er ist doch nicht rein gestisch ausgedrückt, da 'dann dich ärgert' eigentlich noch einen anderen Gestus hat, der sich um Kundgabe dreht, nämlich den einer Begründung. Rein gestisch wäre, trifft der Arzt (und Luther, der 'dem Volk aufs Maul sah', formt ihn auch so): 'Wenn dich dein Auge ärgert: reiß es aus!' Man sieht wohl auf den ersten Blick, daß diese Verstümmelung [illegible] und seines Zwecks. Der erste Satz enthält eine Annahme und das Eigentümliche, Besondere in ihr kann im Tonfall voll ausgedrückt werden. Dann kommt eine kleine Pause der Ratlosigkeit und erst dann der verblüffende Rat. (123)

Die erste Fassung des Bibelsatzes hat nur einen Gestus, die zweite Fassung zwei Gesten. Ähnliches soll [illegible]

Brechts: "Die gestische Formulierung kann natürlich durchaus innerhalb eines regulären Rhythmus vorgehen (wie ja auch im gereimten Gedicht). Ein Beispiel für die Unterschiede:

'Hast du den Säugling gesehn, der, unbewußt noch
der Liebe,
Die ihn wärmet und wiegt, schlafend von Arm zu Arm
wandert, bis bei der Leidenschaft Ruf der Jüngling
...
Und des Bewußtseins Blitz dämmernd die Welt ihm
erhellt?!
(Schiller: 'Der philosophische Egoist')

und:

'Daß aus nichts nichts wird, selbst nicht durch den
Willen der Götter.
Denn so enge beschränket die Furcht die Sterblichen
alle;
Da sie so viel der Erscheinungen sehn, am Himmel,
auf Erden,
Deren wirkenden Grund sie nicht zu erfassen vermögen,
Daß sie glauben, durch göttliche Macht sey dies alles
entstanden.
Haben wir aber erkannt, daß aus nichts nichts könne
hervorgehen,
Werden wir richtiger sehn, wonach wir forschen;
woraus denn,
Und wie alles entsteh, auch ohne die Hilfe der Götter.
(Lukretius: 'Von der Natur der Dinge')

...

eigene Gestus dabei ändert." (124)

...

Deutschen Arbeiterverein von Herwegh:

Mann der Arbeit, aufgewacht
Und erkenne deine Macht!
Alle Räder stehen still,
Wenn dein starker Arm es will!

"Was steht darin? Erstens: ein Appell an Jedermann (Mann der Arbeit), zweitens: ein Befehl (aufgewacht), drittens: eine Forderung (Und erkenne deine Macht), viertens: eine manifestante Behauptung (Alle Räder stehen still), fünftens: eine Bedingung (Wenn dein starker Arm es will)" (125)

3. Der Begriff des Gestischen trifft schließlich Brechts Kunstauffassung generell. Der Vergesellschaftungsprozeß findet im kunsteigenen Prozeß der strukturellen Durchbildung des Materials und der Bildung der Gestalt nur dann eine strukturelle Entsprechung, wenn der Künstler seiner eigenen Haltung beim Arbeiten den Charakter des Instrumentalen nimmt, der Anwendung technischer Mittel verleiht statt die Dinge "aus sich herauszustellen" (126)

Wesentlich ist an Brechts Ausdruckstheorie des Gestischen der programmatische Nachweis
a) daß die Ausdrucksfunktion nur als sozialdeterminierte subjektbezogene Abbildfunktion materialistisch zu begreifen ist;
b) daß die Ausdrucksfunktion nur als deiktische Zeichen-Funktion (Zeigefunktion) eine Abbildbeziehung vermitteln kann
c) daß die Ausdrucksfunktion nur in innerer Wechselbeziehung mit Darstell- und Appellfunktion zur kunsteigenen Dominante wird.

Versuchen wir abschließend zusammenfassend, die Überlegungen zur Eigenart der künstlerischen Gestalt (Kunstgestalt) mit unseren Vorüberlegungen zum Werkbegriff in Einklang zu bringen: Das immer stärkere Hervortreten des kommunikativen Charakters des Kunstwerks, nicht länger kaschiert durch den klassizistischen Schein fiktiver Abgeschlossenheit, andeutet nicht die Auflösung des Werks in den puren Prozeß der Kommunikation.

der allenfalls zu verstandesermaßen Signale, Informationsträger, Codierungsmittel erfordert. Vielmehr handelt es sich um die kommunikative Dimension eines sinnlich-materialspezifischen, vorrangig geistigen Produktionsprozesses; dieser Prozeß erlischt erst im Produkt. Dieses Produkt ist primär nicht für den materiellen Gebrauch produziert, sondern für einen kommunikativen Gebrauch - instrumentaler und übergreifend nichtinstrumentaler Art. Die nichtinstrumentale Kommunikationsfunktion ist an eine nicht auswechselbare, alles durchwaltende Bedeutungsfunktion gebunden; das Kunstwerk hat selbständigen semantischen Charakter, es ist Abbild auf eigenwertiger materialspezifischer Grundlage, seine kommunikative Gestalt hat Gestaltwert.
Die Kunstgestalt ist nicht mehr als geistig-organische Ganzheit zu entwerfen, sondern als besondere kommunikative Ganzheit, strukturell durchgebildet in materialgebundener syntaktischer, semantischer und pragmatischer Dimension. Die Kunstgestalt ist, wie schon Hegel bemerkte, gegenständlich in einem doppelten Sinne. "Auf der einen Seite gibt das Kunstwerk dem Gehalt... die konkrete Gestalt der Wirklichkeit, indem es denselben als einen bestimmten Zustand, besondere Situation, als Charakter, Begebenheit, Handlung, und zwar in Form des zugleich äußeren Daseins darstellt; andererseits versetzt die Kunst diese an sich schon totale Erscheinung in ein bestimmtes sinnliches Material und schafft dadurch eine neue, auch dem Auge und Ohr sichtbare und vernehmbare Welt der Kunst," (127) Die Kunstgestalt ist gegenständlich in einem doppelten Sinne: als Gestalt des Dargestellten (ideell Gestalteten) und als Gestalt des formierten sinnlichen Materials der künstlerischen Gestaltung; nicht als Verbindung äußerlicher Momente, sondern als innere Wechselwirkung der künstlerischen Doppelgestalt, in der die ideelle Gegenständlichkeit nur in Gestalt der sinnlichen Gegenständlichkeit existiert und umgekehrt; determiniert durch das Subjekt, aber auch durch besondere Bedingungen des Materials in seinem historischen Materialstand. Die doppelte Gegenständlichkeit der Kunstgestalten verstehen wir als ihren eigenständigen Zeichencharakter, der ihren Abbildcharakter vermittelt.

Jedes Kunstwerk ist einerseits als Zeichenträger nur in einer bestimmten Zeichensituation. Das heißt aber nicht, daß es in dieser Zeichensituation nicht eine Position eines komplexen Zeichens einnimmt, sondern gleichzeitig die Position des Objekts.
Diese Behauptung trifft also keinen Widerspruch auf den Urheber zurück, so will es scheinen. Tatsächlich ist das Kunstwerk nur komplexes Zeichen (das eben aus einfachen Zeichengestalten und aus Zeichenbeziehungen aufbaut), wenn es ein Darstellungsobjekt und ein Ausdruckssubjekt hat. Es kann nicht in einunddemselben Beziehung gleichzeitig Zeichen und Objekt sein. Einsichtig ist, daß das Kunstwerk ein spezifisches Objekt ist, nicht nur ein Informationsträger. Vielleicht ist es gerade deswegen eben nicht als Zeichen zu denken, ohne daß man sich in logische Widersprüche verwickelt. Ein Zeichen verlangt aber auch einen Adressanten; das Ausdruckssubjekt ist gleichzeitig appellierendes Subjekt. Der Bezug des Zeichens zum Autorensubjekt ist nicht identisch mit seinem Bezug zum Rezipientensubjekt, das eine aktive Beziehung zum Zeichen herstellt.

Das Zeichen [illegible] Autorensubjekt als [illegible] auf das Rezipientensubjekt positionell als Objekt.

[illegible] nicht [illegible] Darstellungsobjekt nichts über [illegible] aus. Aber der [illegible] ist primär auf [illegible] gerichtet, und alle [illegible] (und damit nicht [illegible] Kunst) sind durch [illegible] und sozial [illegible] und Rezipientensubjekt

haben nicht dasselbe Objekt.
Tatsächlich liegt hier eine Überlagerung zweier Zeichensituationen, besser: ihre Verschränkung vor; dadurch verschiebt sich die ästhetische gegenüber der einfachen Zeichensituation. Dies [illegible] eigenständiges Objekt. Der Künstler produziert einen sinnlich-

tiven Gegenstand. Die Kunstgestalt kann als selbständiges Objekt nur eingerichtet werden, wenn sie als eigenwertige Zeichengestalt zur Ausprägung gelangt.

In Objektdarstellungen, in denen die Darstellfunktion vorherrscht [illegible] lichen Erkenntnis [illegible], steht das Erkenntnis- und Darstellungsobjekt im Mittelpunkt. Es ist das gemeinsame Objekt, auf das sich Emission und Rezipient gleichermaßen beziehen. Seine innere Struktur soll aufgedeckt werden: semantische Adäquanz [illegible] Objektbeziehung unterworfen. Die kommunikative Gestalt hat vorwaltend die instrumentale Funktion der optimalen Codierung der wissenschaftlichen Information. Es sei nicht bestritten, daß der Rezipient die volle Aufmerksamkeit auf einen entsprechenden Text richten muß; das ändert nichts an der vorrangig instrumentalen Funktion der kommunikativen Gestalt, die sich nicht in ein Mittelpunktobjekt mit Gestaltwert verwandelt. Gewiß kann auch ein wissenschaftlicher Text Gestaltwert haben, kann auch in ihm eine ästhetische Beziehung mitschwingen, nicht minder in der Lektüre. Aber das ästhetische Moment ist nicht das Ausschlaggebende [illegible], der anderen Zwecken verpflichtet ist. Wenn der Leser sich voll auf den Text konzentrieren muß, der Text in den Mittelpunkt seines Interesses rückt, so nicht weil das Erkenntnis- und Darstellungsobjekt [illegible] decodieren muß, um die Nachricht überhaupt zu verstehen.

In der ästhetischen Zeichensituation ist das Kunstwerk nicht in erster Linie als komplexes Zeichen wirksam, die maßgebliche Beziehung des Rezipienten zum Kunstwerk ist nicht Decodierung, um eine betreffende Nachricht über ein betreffendes Objekt zu empfangen und zu verarbeiten, seine Beziehung ist ästhetische Beziehung, in welcher er in erster Linie den Gestaltwert des Kunstwerks über die eigenen Sinne genießt; die notwendige Decodierung der Kunstgestalt ist ein Moment des umfassenden Kunst[illegible] steht [illegible] Gegenstand [illegible] kommunikative Gestalt- und [illegible] funktioniert nur als [illegible] spezifisches Objekt funktioniert. Oder wie Kühne es ausdrückt: "Der Kunstgegenstand muß materiell funktionieren, um eine Kommunikation... zu realisieren" (128)

Es kommt ein weiteres spezifizierendes Moment hinzu. Das Darstellungsobjekt der ästhetischen Zeichensituation ist nicht identisch mit ihrem Erkenntnisobjekt, ihrem Gegenstand, demgegenüber das Darstellungsobjekt als Stoff sekundär ist. Es ist nicht die erschöpfende Intention des Künstlers, die innere Struktur des Darstellungsobjekts freizulegen wie in der Sachinformation, und es ist nicht die Intention des Kunstgenießenden, eine solche Information zu erhalten. Das Darstellungsobjekt wird vielmehr in der künstlerischen Darstellung aus seinem Sachzusammenhang herausgenommen und in einen Zeichenkontext versetzt, den das Subjekt aufbaut. Gegenüber dem Darstellungsobjekt ist die künstlerische Darstellung durch eine semantische Differenz gekennzeichnet. Sie ist nicht eine negative Qualifizierung, Kennzeichnung eines Unvermögens. Vielmehr wird das Darstellungsobjekt im Rahmen der ästhetischen Zeichensituation in eine neue, ästhetische Gegenstandsbeziehung, als dargestelltes Objekt zum Zeichenträger dieser Setzung, die ästhetisches Zeichen ist. Es wird zum ikonisch-indexikalischen Symbol.

Schema der ästhetischen Zeichensituation

1. Das Autorensubjekt produziert eine spezifische Objektgestalt als Zeichengestalt (Z 1).
2. Die Zeichengestalt (Z 1) hat ein Darstellungsobjekt (O 1) und ein Erkenntnisobjekt (O g)
3. Der Darstellungsgehalt (G 1) der Zeichengestalt (Z 1) ist durch eine intendierte semantische Differenz zum Sachgehalt adäquater Objektdarstellung gekennzeichnet.
4. Das Interpretensubjekt rezipiert die Zeichengestalt (Z 1) als spezifische Objektgestalt (O 2); es unterhält zur Zeichengestalt (Z 1) eine Objektbeziehung 2. Ordnung.
5. Indem die Zeichengestalt (Z 1) positionell zum Objekt (O 2) für das Interpretensubjekt wird, verändert sich auch der Zeichengehalt (G 1) positionell; er wird kraft der semantischen Differenz zur Zeichenfunktion 2. Ordnung (Z 2), der wiederum ein Zeichengehalt 2. Ordnung entspricht (G 2), den das Interpretensubjekt wesentlich mitbestimmt, mitintendiert.
6. Das Darstellungsobjekt (O 1) ist das vom Autorensubjekt gewählte Mittelglied einer Objektbeziehung höherer Ordnung, als Beziehung auf das spezifische Erkenntnisobjekt (O g) der künstlerischen Aneignung in der konkreten Bestimmtheit der durch das individuelle Werk vermittelten Zeichensituation.
7. Daß es sich in der künstlerischen Aneignung nicht vorrangig um die Erzeugung eines adäquaten Objektbewußtseins handelt, bedeutet nicht, daß sie in [illegible] rianzleistungen bemessen wird; sonst wäre es eine Phrase, von kunstgemäßer Erkenntnis zu sprechen.

Wenn wir das Kunstwerk als materialgeprägte eigenwertige Zeichengestalt auffassen, müssen wir diese Gestalt differenzieren. Generell stellten wir ästhetische Zeichengestalten als nichtinstrumentale verbale oder nonverbale Zeichengestalt vor; wir grenzten sie weiter auf Grund der Dominanz der ikonischen und indexikalischen Zeichenfunktion in der künstlerischen Aneignung als deiktische von konventionellen Zeichengestalten ab. Gleichwohl können auf der Grundlage konventioneller Zeichengestalten (wie in der Wortsprache) deiktische Zeichengestalten entstehen, sofern konventionellen Zeichengestalten ein deiktisches Moment innewohnt.

Als deiktische Zeichen sind ästhetische Zeichengestalten
a) synchrone Gestalten
b) diachrone Gestalten
Die deiktischen Zeichengestalten bestimmen wir angeregt durch Jürgen Trabant als Zeigehandlungen. Im Unterschied zu Trabant nehmen wir Zeigehandlungen aber nur als Spezialfall semiotischer Prozesse; wir wollen auch in der Auffassung ästhetischer Zeigehandlungen von Trabant ab. Trabant seinerseits verfolgt Ansätze weiter, die Paulah-Lorenzen (1967, "Logische Propädeutik") vorgegeben haben.
Zeigehandlungen sind Handlungen, die ausgezeichnet sind durch den Zweck, das Verstehen eines anderen Menschen auszulösen. "Da der Zweck der Zeigehandlungen das Verstandenwerden ist, wollen wir als erstes Charakteristikum festhalten, daß sie an andere Menschen gerichtet sind, von denen man erwartet, daß sie die Zeigehandlung in Verstehenshandlungen aufgreifen. Zeigehandlungen sind kooperativ." (129)
Der kooperative Charakter von Zeigehandlungen hat aber sein Besonderes: " ... bei der Zeigehandlungen erwartet der Handelnde [illegible] an sich nimmt, sondern daß er einen Vorgang wahrnimmt und als [illegible] handlung einen Zeigehandlungsschema zuordnet, das er in der [illegible] daher festhalten, daß sie 'etwas anzeigen', 'etwas mitteilen' oder daß sie semantisch sind.... Zeigehandlungen sind damit als Handlungen mit einer materiellen Gestalt... einerseits und einem mit dieser verbundenen Inhalt ...., charakterisiert, durch die einer den anderen etwas über die Welt ... mitteilt." (130)
Zeigehandlungen setzen einen für eine bestimmte Gemeinschaft [illegible] oder potentiellen Handlungsspielraum voraus, [illegible] die aktuell vorgenommene Handlung angeordnet werden kann. Im [illegible] hat Konstruktionsregeln, welche die Vollzüge [illegible] Zeigehandlungen in einer entsprechenden Gemeinschaft [illegible] In Anlehnung an Paulah-Lorenzen betrachtet Trabant die Wörter als Zeigehandlungsschemata, indem er als grundsätzliche Grundoperation die Prädikation in dem Sinne versteht, daß Gegenständen verbale Prädikatoren d.h. Wörter zugesprochen wer-

zu und ordnet ihr die Ausdrucks- und Appellfunktion unter; umgekehrt integriert er durch die Konzeption sprachlicher haftes Moment der Darstellfunktion und sucht auf diese Weise einen Umschwung der linguistischen Forschung von einem "syntaktischen Ansatz" auf einen "pragmatischen Ansatz" zu befördern.

heften, sondern durch ihre syntaktische Strukturierung realise nach bestimmten, in einer Gesellschaft gültigen Regeln zu kombinieren, Äußerungen oder Texte zu produzieren, d.h. man lernt auch die sogenannten grammatischen Instrumente und Regeln. Prädikatoren und grammatische Instrumente sind die Handlungsschemata, die den aktuellen Handlungen des Sprechens zugrundeliegen. Die Gesamtheit dieser Handlungsschemata, die in einer bestimmten Gesellschaft gültig sind, haben wir als die Technik

risch transformiert, erscheinen die Prädikatoren nicht als

der Wortsprache.

mierung:

(Wörter);

2. die kategorielle Gestaltung der Prädikatoren durch grammatische Formung des lexikalischen Materials, das vielfach nur grammatisch geformt auftritt;

3. die strukturelle Gestaltung der Wörter im Satz (132).

Hier wäre dann mit Bierwisch zu ergänzen: "Die Verknüpfungsfunktion der sprachlichen Regeln endet... an der Grenze der Sätze. Wie Sätze zu Texten, also Erzählungen, Abhandlungen,

Zusammenhänge bilden, das hängt nicht mehr von sprachlichen Regeln ab, sondern ergibt sich aus dem, was gesagt werden soll." (133)

Den kommunikativen Grundfunktionen in ihrer immanenten Wechselbeziehung sucht Trabant dadurch gerecht zu werden, daß er jeder sprachlichen Darstellung die [illegible] Dimension unterlegt, die er [illegible] Modalitäten zu differenzieren sucht ist. So meint er [illegible] Sprachhandlungen sich nicht in Appell an das Verhalten der Partner und in der Partnerhandlung erschöpfen, sondern daß sie auf der Grundlage des Verstehens weitere Funktionen haben wie z.B. jemanden zu einer Handlung auffordern, [illegible] Behauptung auffassen (prüfen), etwas behaupten (der Informierende zur Behauptung Folge leisten) usw. jemandem etwas befehlen." [134] Demzufolge müßten die Indikatoren nach der vorrangigen kommunikativen Intention (Darstellung: behaupten, mitteilen, erklären, fragen; dem stellt bei Trabant; Appell: befehlen, auffordern, warnen) klassifiziert werden, erst das Verb, die sekundäre Modalität den Handlungstyp festlegen.

Trabant trifft eine [illegible] der kommunikativen Intention: Behauptungs-, Frage- und Aufforderungshandlungen und läßt die Addition weiterer differenzierter Modalitäten offen. Weitere Sonderungen nimmt Trabant nach dem Thema der Zeichenhandlung vor, so unterscheidet er die Behauptungshandlung in Selbstcharakterisierung, Partnercharakterisierung und Symbolisierung (sonst wäre Objektcharakterisierung). Trabant weist auch nonverbalen Gesten Zeigehandlungsfunktion zu; hier bietet sich eine Bezugnahme auf Brechts Gestus-Theorie an. Handlungen auf der Bühne sind das Produkt gespielter Zeigehandlungen, und zwar als dargestellte auch gestische Handlungen. Die Konstruktionsfunktion spielt bei Trabant eine untergeordnete Rolle; er erledigt sie stillschweigend als eine Repräsentierung der Denkoperation in der Selbstcharakterisierung.

Wie wendet Trabant seine Konzeption der Zeichenhandlungen in Anlehnung an Austin-Searles auf die Literaturanalyse an? Austin-Searles deuten sowohl die Tätigkeit (a) als auch die Differenz (b) zwischen Sinn und Zeichenhandlungen an:

a) Sinn und Zeichenhandlung appellieren beide an das Verstehen des anderen: 'Dies [das Appellieren an das Verstehen des Gemeinten] geschieht in gewisser Weise, wenn einer sagt: (in diesem Falle gesagt hat), ich bitte dich um vorläufiges [illegible] wenn einer musiziert .... und es geschieht in einfacherer

Weise, wenn einer spricht ' (1967, 56 f.) b) Kunst unterscheidet sich aber von der Zeigehandlung durch ein anderes Ziel der Aufmerksamkeit des Verstehenden. Während der Verstehende bei der Zeigehandlung seine Aufmerksamkeit auf das richtet, was der Handelnde über die Realität sagt, also - metaphorisch gesprochen - 'durch die Zeigehandlung hindurch' seine Aufmerksamkeit auf die Realität richtet, so richtet der Kunst-Verstehende seine Aufmerksamkeit nur die Handlung selbst, auf die Art und Weise, wie der Handelnde an sein Verstehen appelliert. 'Während in den Musizierenden im günstigen Fall verstehend zuhöre, verstehe ich den Redenden nur, indem ich den Appell seiner Rede noch unmittelbarer aufnehme, ihn einfachhin verstehe. Wollte ich ihm zugleich auch noch zuhören wie einem Singer, so würde ich mich nicht ebenso unmittelbar, mit ungeteilter Aufmerksamkeit auf dasjenige richten können, was er sagt.' (Kamlah-Lorenzen 1967, 57)." (135) Zeigehandlungen sind in konventioneller Form (als werkhaft fixierte synchrone Zeichengestaltung) strukturierte Handlungen (Kamlah-Lorenzen), die durch Verstehenshandlungen immer wieder in Fluß gebracht werden können. Vorstehenden Ausführungen ist im Prinzip beizupflichten, nur sind in der schematischen Gegenüberstellung des Was und des Wie Schlußfolgerungen angelegt, die nicht aus der Sache folgen, sondern vielmehr bankschemata der Informationsästhetik verpflichtet erscheinen. So schreibt Trabant: "Zeigehandlungen sind semantisch und informativ, insofern sie etwas Neues über die Realität sagen... Die ästhetischen Handlungen sind ... aufgrund ihres Aufmerksamkeitszieles nicht semantisch, d.h. sie teilen nichts über die Realität mit." (90) Diese Folgerung ist nicht beweiskräftig und entspringt der vorausgesetzten Dichotomie von Form und Inhalt als Wie und Was. Aus der Tatsache, daß das Kunstwerk selber Mittelpunktobjekt für den Rezipienten ist, Aufmerksamkeitsziel, folgt nicht, daß es nicht semantisch ist. Es folgt nur, daß seine kommunikative Gestalt nichtinstrumental ist und Gestaltwert besitzt. Das eigenständige Objekt, als welches das Kunstwerk Aufmerksamkeitsziel wird, ist jedoch durch seine semantischen Potenzen ausgezeichnet, durch die es eine besondere Realitätsleistung vermittelt. Es wird nämlich erforderlich, die semantische Spezifik der künstlerischen Aneignung zu erörtern. 4)

Die Analyse der semantischen Spezifik [illegible] Aneignung setzt voraus, daß die [illegible] nicht mehr einseitig als Objektbeziehung aufgefaßt wird, sondern daß wir die aktive, konstruktive, subjektgebundene Seite des Subjekts im Abbildungsprozeß ebenfalls berücksichtigen: nicht nur, wie allgemein üblich, in pragmatischer, sondern auch in semantischer Hinsicht. Demzufolge unterscheiden wir, wie an anderer [illegible]
und semantische Subjektbeziehungen, die in ihrer Wechselwirkung unter bestimmten Dominanzverhältnissen, die für die Spezifik einzelner Bewußtseinsformen ausschlaggebend sind, das Abbild in seiner jeweiligen semantischen Binnenart und kommunikativen Gestalt konstituieren.

Semantische Objektbeziehungen sehen wir durch alle Formen verbal oder nonverbal artikulierter Objektdarstellungen verwirklicht (nonverbal im Sinne von nicht wortgebunden wie in bestimmten wissenschaftlichen Zeichensystemen, aber auch in künstlerischen Gestaltungen der Musik, des Theaters, der bildenden Kunst usw.).
Semantische Subjektbeziehungen indessen sind alle Ausdrucksbeziehungen in der Gesamtheit ihrer kognitiven, emotionell-affektiven und volitiv-wertenden Momente, die einen Objektpol haben und ebenfalls verbal oder nonverbal artikuliert sein können. Sie sind ebenso eine Voraussetzung und ein Moment wissenschaftlichen Erkennens wie semantische Objektbeziehungen ein Moment und eine Grundlage künstlerischer Aneignung: als Stoff in seinem hartnäckigen Eigenleben (zumindest in einigen Kunstgattungen und -genres) und als Ausdrucksmedium weiterführender Intentionen.
Hans Hiebsch schreibt in seiner "Wissenschaftspsychologie": "Jede Form der psychischen Tätigkeit der Menschen vollzieht sich in der aktiven Wechselbeziehung eines Subjekts mit einem Objekt. Aus diesem Grunde bestimmt die dialektisch-materialistische Psychologie das Wesen der von ihr untersuchten psychischen Erscheinungen und Prozesse (wie Wahrnehmungen, Emotionen, Denk- und Entscheidungsprozesse usw.) als Widerspiegelungen (bzw. Modellierungen) der äußeren, unabhängig vom erkennenden Bewußtsein existierenden Wirklichkeit. Nur darf man mit dem Begriff der Widerspiegelung keinesfalls die Vorstellung verbinden, daß sich in den psychischen Erscheinungen die Realität

direkt. Zwischen projektiver Tätigkeit, als objektiver, psychischer Tätigkeit (also der inneren Tätigkeit eines bestimmten Subjekts) bestimmt das Resultat der Widerspiegelung ebenso mit, wie dieses vom Objekt bestimmt wird." (137)

Das gilt auch, wenn sich eine Wahrnehmung scheinbar völlig subjektfrei auf ein Objekt (ein Denkmal) richtet. Hiebsch zeigt, wie bereits der Wahrnehmung [illegible] ist: "Das Wahrnehmungsprofil, das wir von einer Straße unserer Wohnorten unter Mitwirkung des Gedächtnisses erstellen, während wir sie durchschreiten, kann sehr unterschiedlich ausfallen, je nachdem, ob ich sie in einer Arbeitspause [illegible] durchschlendere, oder ob ich sie mit der Vorsicht, ein neues oder neue Kenntnis kaufen zu müssen, durcheile, oder ob ich dort eine vertraute Person zu treffen hoffe. Während der Informationsverarbeitung müssen also die Bestandteile eines Objekts in Abhängigkeit einer gewissen 'Richtung' oder 'Bewertung' selektiert worden sein, die mit den Bedürfnissen, Motiven oder Vorgaben des Subjekts korrespondiert. Diese 'Bewertung' wurde durch, daß die perzeptiven Elemente in vorher gebildeten und im Gedächtnis fixierten Bezugs- oder Präferenzsystemen klassifiziert wurden." (138)

Hiebsch nennt diese Bewertungsprozesse Apperzeption. Die Wertbezogenheit folgt aus der Handlungsabhängigkeit.

Das produktive Denken und Problemlösen hängt nicht nur von der objektiven Problemstruktur, sondern [illegible] von subjektiven Prozessen ab.

1. Es muß eine gewisse objektive Situation in ihrer Struktur von Merkmalen und Beziehungen gegeben sein, die vom betreffenden Subjekt mittels einer internen kognitiven Struktur abgebildet (wahrgenommen, widergespiegelt) wird.

2. Es muß der ferneren ein psychisch repräsentierter Zustand gegeben sein, zu dem der unter 1. genannte Zustand hingeführt werden soll (Zielzustand).

3. Die Überführung des Anfangszustandes in den Zielzustand darf nicht unter Verwendung von bekannten, in analogen Situationen schon oft verwendeten und erfolgreichen Mitteln bzw. Transformationen [illegible] es muß ein Hindernis vorhanden sein, in welchem eine geistige Transformation (ein geistiges Mittel) aus dem Gedächtnisbesitz oder aus der aktuell wahrgenommenen Situation (mit Unterstützung des Gedächtnisbesitzes) neu konzipiert wird. Während [illegible]

für einen L. (der Überzeugung) ist [illegible]." (139) Daraus folgt eine Gerichtetheit von Problemlösungsprozessen, ihre Intentionalität, wie wir sagen wollen, die sich im Spannungsfeld von jeweiligem Problemzustand (Anfangs-, Zwischen- oder Endzustand) und jeweiligem Suchraum (der im Lösungsprozeß eingeschränkt wird) entfaltet. Ein wesentlicher Faktor produktiven Denkens ist die Motivation: "Damit sei ... nicht einfach ein simpler (und oft sehr zufälliger) 'Anlaß' verstanden, aus dem heraus sich ein Mensch dieser oder jener aufkommenden Frage zuwendet; wir wollen damit jene grundlegende, lebensbestimmende kognitive Einstellung verstehen, die anregende und zwingende innere Veranlassung für Erkenntnisbestrebungen ist.... Darin ist weiter enthalten die Unvoreingenommenheit und 'Respektlosigkeit' gegenüber fertigen Wahrheiten, auch die Fähigkeit, Widersprüchen sozusagen furchtlos und 'ohne Rücksicht' ins Auge zu blicken und sie nicht zu kaschieren.... Und ein wichtiges Moment... sei noch hinzugefügt: das Vorhandensein fester weltanschaulicher Grundüberzeugungen, z.B. die Überzeugung Einsteins von der Existenz objektiver Gesetzmäßigkeit in der Wirklichkeit, mit deren Erkenntnis er es zu tun hatte." (140) Miebach hebt auch die Funktion des Emotionalen und Sinnlichen in wissenschaftlichen Erkenntnisprozessen hervor: "So z.B. werden gewisse Zwischenzustände des [illegible] als [illegible] 'Umstrukturierungen' erlebt, [illegible] 'irrational', [illegible] Prozesse solche emotionalen Erlebnisweisen ein, und das bezieht sich nicht nur auf solche, die unmittelbar mit der Motivation für die geistige Tätigkeit zusammenhängen. Bevor eine neue geistige Struktur in rationaler Gliederung und 'diskursiv' erfaßt ist, ist sie oft in einer mehr ganzheitlichen Weise und in der Art einer 'Vorahnung' emotionell gegeben. Dieser Sachverhalt wird oft als 'Intuition' bezeichnet... Gegen die Verwendung der Begriffe 'Intuition' oder 'intuitives Denken' ist an sich kaum etwas einzuwenden. Sie beschreiben eben nichts anderes

[illegible]

ungenau, wenn nicht falsch, wenn mit 'Intuition' oft der

rationalen Denken entgegengesetzt und mit ihm unvergleichbarer Denkakt, sondern ein Extrem, überprüft und generis verstanden wird, wie das etwa in der Wahrnehmung der Fall ist. Das Intuitive ist vielmehr ganz deutlich dem Rationalen (Brunswik verwendete dafür den glücklichen Ausdruck 'rationomorph') und es ist gleichsam der subjektive Gegenbegriff dessen, daß Denkabläufe nicht exklusiv auf einer Ebene der Informationsverarbeitung, [illegible] auf verschiedenen Ebenen - der bewußten, der noch nicht bewußten und der nicht mehr bewußten - abzuspielen pflegen ... Denk- und [illegible] - gibt nur in Begriffen des Rationalen und des logisch-diskursiven erfaßbar, denn sie enthalten auch wesentlich anschauliche und emotionale Elemente: sie bilden eine Einheit des Rationalen, des Emotionalen und des Sinnlichen. Das will nichts anderes besagen, als daß es beim Denken nicht um die Unterstellung eines 'Apparats' geht, der da denkt, sondern immer um den ganzen Menschen mit seinen Überzeugungen, mit seinen Bedürfnissen und seiner geistigen Ausstattung, mit seiner Erlebnis- und Entscheidungsfähigkeit, mit seinem ganzen inneren Leben." (141)

Die dialektische Einheit von semantischem Objekt - und semantischen Subjektbeziehungen in jeglichem produktiven Denken, das auch in der Kunst sein eigenes Feld hat, wird durch die Bestimmung des Spontanen bestätigt, die [illegible] des Menschen [illegible], mit der [illegible] (Informationsinnovationsmöglichkeiten) [illegible] unbekanntes, neues Ergebnis zu erzielen, sei es auf wissenschaftlichem, [illegible] kulturellen Gebiet". (142) Wiesch charakterisiert die kreative [illegible] Leistungen vollbringt, positiven Umgang [illegible] Verbindung (d.i. unterschiedlich, differenziertes Haltung zur Außenwelt (aber auch zu den inneren [illegible] diese [illegible] tionen, aufzubauen [illegible] ten im Gegebenen deutlich und klar 'ins Auge zu fassen' und sie nicht vorzeitig zu verwischen. Sie sind deshalb auch fähig, ungewöhnliche, merkwürdige (aber auch komische) Dinge bzw. Ereignisse - und das heißt auch: Probleme - zu bemerken, diesen offen

und bereit genug, sie zu überwinden, wie sie sind - in sich von ihnen angezogen zu fühlen
in Denken oder Handeln. Deshalb findet man bei kreativen Persönlichkeiten oft auch solche Eigenschaften wie Neugier, Vorliebe für Abwechslungen, die Fähigkeit, sich überraschen zu lassen und das Interesse an Unregelmäßigkeiten. Die traditionelle Haltung richtet sich dabei oft auf sogenannte Selbstverständlichkeiten, d.h. durch Gewöhnung an Tradition und Konvention selbstverständlich gewordene Wahrnehmungs- und Urteilsweisen; der Kreative ist eher in der Lage, sie zu verlassen, sie in Frage zu stellen, als der weniger Kreative. Das geht einher mit der Eigenschaft, als nicht mehr haltbar gefundene Einstellungen gegenüber der gegenständlichen und sozialen Umwelt aufzugeben und sich immer zu bemühen, aus sich selbst heraus neue, verbesserte und angemessenere Einstellungen zu entwickeln.... Vergleicht man die aus den gekennzeichneten Einstellungen oder Haltungen (Offenheit, Flexibilität) hervorgehenden Wahrnehmungs- und Erlebnisweisen kreativer Menschen mit denen weniger Kreativer, dann fällt auf, daß kreativen Persönlichkeiten eine ausgeprägtere Originalität des Wahrnehmens, Denkens und Handelns eigen ist. Sie weichen, zumindest auf ihren Interessengebieten, im allgemeinen vom Durchschnitt der in einer vergleichbaren Population vorhandenen Wahrnehmungs- und Denkweisen ab, sie bevorzugen ungewohnte, bisher nicht oder kaum begangene Wege, sie verfü-
[illegible]
Begeisterungsfähigkeit und Ausdauer M.F.) ... noch die hohe Unabhängigkeit des Kreativen in seinen Urteilen. Diese Unab-
[illegible]
sich selbst gegenüber unabhängig, d.h. gegenüber den eigenen Denkweisen und Urteilen, sie sind eher geneigt und fähig, ihr Urteil, das sie irgendwann einmal über einen Sachverhalt oder eine Person abgegeben haben, dann zu revidieren, wenn ihnen dazu widersprechende Information bekannt werden. Zum anderen sind kreative Persönlichkeiten auch unabhängiger vom Urteil ihrer sozialen Umwelt, auch von dem sogenannter und wirklicher

Autoritäten. Aus diesem Grunde erscheint [illegible] Menschen gegenüber als Lehrperson manchmal störrisch, einmalig oder närrisch. Auch hier ist für uns unterscheidend zwischen diesem, aus der Betonung der Art des Urteilsgegenstand entspringenden Selbständigkeit und der [illegible], wie sie manchmal gefunden werden kann bei Menschen, die "gute Betrieb" und zumeist unabhängig der Qualität ihrer Mitmenschen widersprechen müssen." (143)

Wir haben Riebsahn Formulierungen in dieser Ausführlichkeit wiedergegeben, nicht nur weil er vom marxistisch-leninistischen Standpunkt klare und überprüfbare Kriterien für den oft vorschnell verschwommen Begriff der Kreativität angibt, sondern vor allem, um zu Bewußtsein zu bringen, welche Eigenschaften, die im allgemeinen den Künstler vorbehalten werden, den Wissenschaftler unerläßlich sind, wenn er, wie die Gesellschaft zu Recht fordert, schöpferisch vorgehen will.

Riebsahn leitet die geistige Kreativität zunächst aus dem gesellschaftlichen Arbeitsprozeß ab. Wenn gelten kann, daß die Wurzel des Denkens in der praktischen Tätigkeit der Menschen zu suchen ist, dann müssen wir die Kreativität als eine ursprüngliche, den menschlichen Arbeitsprozeß eigene Qualität betrachten. Und in der Tat deckt bereits eine vorläufige Beschreibung eines einfachen Arbeitsvorganges, daß dieser schöpferisch, produktiv bzw. kreativ im eigentlichen Sinne dieser Wörter ist: aus einem für die Befriedigung menschlicher Bedürfnisse noch nicht brauchbaren Material wird ein Gegenstand hervorgebracht, der einen Gebrauchswert erfüllen kann, entsteht in der Tat e t w a s N e u e s , das vorher noch nicht existierte!" (144) Dies gilt in eigenständiger Weise für Kunstwerke, da sie nicht nur geistige Problemlösungen im Sinne der Wissenschaften sind, sondern sinnlich-gestaltete, gestaltwertige individuelle Gegenstände, die vorher nicht in der Welt waren; sie sind etwas Neues in doppelter - sinnlicher und ideeller - Gegenständlichkeit.

Sie sind Objektivationen menschlichen Selbstbewußtseins und nur so in ihrer semantischen Eigenart zu erkennen.

Wenn semantische Objektbeziehungen nicht der Wissenschaft, sondern Subjektbeziehungen nicht der Kunst vorbehalten sind, wie sie einander nicht ausschließen, sondern voraussetzen und durchdringen, müssen wir eine schärfere Akzentuierung vornehmen,

um künstlerische und wissenschaftliche Aussagen voneinander abzuheben. Offenbar kommt es auf das jeweilige Bedeutungsverhältnis an; dies wollen wir dadurch berücksichtigen, daß wir danach fragen, wie semantische Objekt- und semantische Subjektbeziehungen jeweils zentriert sind. Je nachdem, welcher Pol dominiert, wollen wir von objektzentrierten und von subjektzentrierten semantischen Beziehungen sprechen.

Eine semantische Objektbeziehung muß nicht auch in jedem Fall eine objektzentrierte Beziehung sein, die bezeichnet vor allem den Objektpol einer semantischen Beziehung, unabhängig davon, ob dieser Pol in der Beziehung dominiert. Umgekehrt folgt aus einer nicht zu vernachlässigenden Subjektbeziehung nicht in jedem Fall eine subjektzentrierte Beziehung. Sie bezeichnet vor allem den Subjektpol einer semantischen Beziehung, unabhängig davon, ob dieser Pol in der Beziehung dominiert. Auch Objektbeziehungen können subjektzentriert sein - dieser Fall liegt in jeder Wertung vor. Subjektbeziehungen können aber auch objektzentriert sein.
Wir wollen dies an einigen Beispielen erläutern. Das sind objektzentrierte Subjektbeziehungen:

Das sind alle semantischen Ausdrucksbeziehungen, die in sprachlich - rationaler Analyse ihre Reflexion und Selbstreflexion erfahren:
a) die wissenschaftliche Erforschung psychischer Vorgänge in Psychologie, Psychotherapie und Psychiatrie;
b) die philosophisch-erkenntnistheoretische, semiotische und ästhetikspezifische Reflexion von Ausdrucksbeziehungen;
c) die biographisch akzentuierte Historiographie.

Interessant ist die psychotherapeutische Arzt-Patienten-Beziehung. Hier durchdringen sich semantische und pragmatische Beziehungen auf besondere Weise. Schon die Diagnostik, da sie der Therapie dient, ist keine "reine" objektzentrierte semantische Subjektbeziehung; der Patient ist nicht nur Objekt, sondern zugleich - zeitig - auch aus diagnostischen Gründen - praktisch als Subjekt angesprochen werden. Die Diagnose ist also eine spezifische, pragmatisch überlagerte Form einer objektzentrierten semantischen Subjektbeziehung.

Für die Neurosentherapie haben Kurt Hörl und Werner König die therapeutischen Methoden als symptomzentrierte und persönlichkeitszentrierte Therapie differenziert zusammengefaßt. Hörl definiert: "Übereinstimmend mit König bezeichnen wir... als symptomzentriert alle Behandlungen, bei denen der Patient eine direkte Beeinflussung seiner Symptomatik erwarten darf. Persönlichkeitszentriert ist dagegen eine Behandlung, bei der der Patient unter Einsicht in die Notwendigkeit eines mittelbaren Weges und unter Verzicht auf andere Heilungserwartungen an der Änderung seines Erlebens und Verhaltens mit dem Ziel der Symptombeseitigung bewußt und aktiv arbeitet." (145)

Wir haben noch nicht erklärt, was eine subjektzentrierte semantische Objektbedeutung ist. Wir wollen diese Frage an einen Gedichttext erörtern, den Gedicht "Homage à Gödel" von Hans Magnus Enzensberger.

Homage à Gödel

Münchhausens Theorem, Pferd, Sumpf und Schopf,
ist bezaubernd, aber vergiß nicht:
Münchhausen war ein Lügner.

Gödels Theorem wirkt auf den ersten Blick
etwas unscheinbar, doch bedenk:
Gödel hat recht.

"In jedem genügend reichhaltigen System
lassen sich Sätze formulieren,
die innerhalb des Systems
weder beweis- noch widerlegbar sind,
es sei denn das System
wäre selber inkonsistent."

Du kannst deine eigene Sprache
in deiner eigenen Sprache beschreiben,
aber nicht ganz.
Du kannst dein eignes Gehirn
mit deinem eignen Gehirn erforschen,
aber nicht ganz.
Usw.

Um sich zu rechtfertigen
muß jedes denkbare System
sich transzendieren,
d.h. zerstören.

"Genügend reichhaltig" oder nicht:
Widerspruchsfreiheit
ist eine Unentscheidbarkeit
oder ein Widerspruch.

(Gewißheit = Inkonsistenz.)

Jeder denkbare Reiter,
also auch Münchhausen,
also auch du bist ein Subsystem
eines genügend reichhaltigen Ganzen.

Und ein Subsystem dieses Subsystems
ist der eigene Schöpfer,
dieses Nebenzeug
für Reformisten und Lügner.

In jedem genügend reichhaltigen System,
also auch in diesem Sumpf hier,
lassen sich Sätze formulieren,
die innerhalb des Systems
weder beweis- noch widerlegbar sind.

Diese Sätze nimm in die Hand
und zieh!
(146)

Enzensberger thematisiert in diesem Text ein Theorem, das zu den wichtigsten Erkenntnissen der jüngsten Wissenschaftsgeschichte zählt.

Über die Bedeutung dieses Satzes unterrichtet auch das "Philosophische Wörterbuch":

"Von außerordentlicher mathematischer und erkenntnistheoretischer Bedeutung ist die Entdeckung Kurt Gödels [' Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme' 1931], der zufolge ein System, das zu den erforderlichen vorgängigen Bestandteilen der Logik die elementare Arithmetik enthält, semantisch unvollständig ist, d.h., daß es in diesem System wahre Aussagen gibt, die sich solche konstruieren lassen, die aus dem System innerhalb seiner Axiome nicht ableitbar sind. Es wird dabei gezeigt, daß die Axiome, diese Aussagen seien doch ableitbar, zu einem logischen Widerspruch führt. Die Unvollständigkeit selbst relativ einfacher Systeme zeigt, daß es kein ein für allemal abgeschlossenes Gesamtgebäude der Mathematik und Logik geben kann." (147)

Enzensberger hat sich mit seinem Gedicht hohes Lob verdient. Der bedeutende Mathematiker Karl Schröter bedachte den Dichter immerhin in seinem Festvortrag zum 275. Jubiläum der Akademie der Wissenschaften, nachgedruckt unter dem Titel "Eine weitgehend unbekannte [illegible]" in der Zeitschrift "[illegible] und Farbenoptik", 2001 [illegible]. [illegible] hat bewiesen, daß es in jeder widerspruchsfreien, hinreichend reichhaltigen axiomatischen Theorie stets [illegible] gibt, die mit den Ableitungsmitteln der betreffenden Theorie nicht beweisbar sind. Und B. Rosser hat [illegible], daß es in jeder derartigen Theorie auch nachweisbar unentscheidbare Aussagen gibt, d.h. Aussagen, die mit den Mitteln der betreffenden Theorie weder beweisbar noch widerlegbar sind. Das Gödelsche Unvollständigkeits- und Unentscheidbarkeitstheorem ist sicher eines der bedeutendsten Ergebnisse der mathematischen Forschung der letzten 81 Jahre überhaupt. Ich habe mir meinen verstaubten Reclamheft, daß es in seiner Gestalt eines rechtens Lyrikers, nämlich in der Anthologie "Lesebuch 2 [illegible]" von Hans Magnus Enzensberger, in der Interpretation [illegible] 'Gödels Leben' (Berlin), vollständig richtig und in seiner Bedeutung zutreffend wiedergegeben worden ist." [142] Die Lektüre ermutigte das Gedicht in Gänze zur nochmaligen Lektüre erneut nach.

Was für eine semantische Denkweise ist in Enzensbergers Text vergegenständlicht? Eine objektbezogene oder eine subjektzentrierte Deutung? Zweifellos hat die thematische Objektbeziehung in Gestalt einer exakten Interpretation der Gödelschen allgemein bekannten Theorem ein besonderes Gewicht. Trotzdem handelt es sich nicht um eine Formulierung des Theorems, um eine textliche Veranschaulichung eines komplizierten Sachverhalts.
Enzensberger deutet das Gödelsche Theorem subjektbezogen um, indem er den potentiellen Leser in einem lyrischen Bild über das Theorem zieht. Das bedeutet für den poetischen Kontext, Gödels Theorem ihre [illegible] Allgemeinheit entkleidet, in den Mühlhausen [illegible], wie er will es allgemein sagen aus dem Sumpf gezogen.
Das hat jedoch [illegible] Konsequenzen. Sie berührt Enzensberger zutiefst persönlich, wirft in Enzensbergers Sicht die Frage nach dem historischen Selbst[illegible]

der progressiven bürgerlichen Linken nach dem Scheitern dogmatisierter Klassenkampfideologie - linksradikaler Illusionen sowie reformistischer Verhaftungen auf. Als "Sumpf" erscheint die spätkapitalistische Realität, Münchhausens Schopf wird in gegenwartsbezogener Deutung zur "Hoffnung für Reformisten und Lügner". Die traditionelle Vollständigkeitsvorstellung in ihrem verabsolutierten Anspruch - die auch hinter Hegels Konstruktion seines ontologischen Systems zu entdecken ist - gewinnt im Bild von Münchhausens dramatischem Versuch eine exzentrische subjektzentrierte Bedeutung - subjektzentriert nicht nur im Hinblick auf den Autor, sondern auch auf den angesprochenen potentiellen Leser; damit nicht abgeschlossen, sondern offen - zum Leser hin. Aber es ist auch ausdrücklich die Hilfe einer anderen Hand als der eigenen und eines anderen Standortes als des Sumpfes, um Münchhausen am Schopf auf festen Grund zu ziehen. Doch Enzensberger findet sich in der Lage Münchhausens, also im Sumpf, wie soll er sich herausziehen? Das Bild zeigt also sehr genau die persönlich erlebte und erfahrene Problematik der weltanschaulichen und sozialen Orientierung des linksbürgerlichen Intellektuellen, die zugespitzten Widersprüche, die er erfahren und verinnerlicht hat und lyrisch-dialogisch zur Sprache bringt. Doch er ist nicht ratlos. Auch darüber gibt der Text Auskunft. Er vermittelt das Grundgefühl einer Befreiung, nämlich der Befreiung von Illusionen; auch Illusionen können einen unerträglichen Druck ausüben; der von Illusionen Befreite - und hier durch das Erlebnis einer mathematischen Entdeckung Selbstbefreite, - das Heureka-Erlebnis angesichts von Gödels Theorem teilt sich packend mit - , ist aller Stellvertreter ledig, sein Bedürf an dogmatisierten Theorien ist ihm für allemal gedeckt. Gödels Theorem macht ihm Mut; es fordert zum Transzendieren des Systems auf, auch wenn noch kein neuer, fester Standpunkt gewonnen ist; gewonnen ist hinreichende Klarheit; es gilt die undichten Stellen im System zu finden, wo es auseinanderzusprengen, es gilt an den Widersprüchen anzusetzen, um es zu überschreiten.
Mit dieser Deutung ist eine allgemeinere Problematik aufgeworfen, die gewissermaßen den subjektunabhängigen Gehalt der subjektzentrierten Bedeutung beinhaltet: Wie weit ist Gödels Theorem zu verallgemeinern? Eine Frage, die hier nicht zu entscheiden ist, die sei aber gestellt. Gilt sie u.U. auch für eine philosophische Theorie? Nach allen Hinweisen von Marx, Engels und Lenin und auch

die marxistisch-leninistische Philosophie sich immer wieder historisch selbst überzeugen. Die jeder naturwissenschaftlichen Entdeckung verändert der Sozialismus seine Gestalt, sagt Hegel. Der Marxismus kann nicht dogmatisiert werden. Es gibt kein ein für allemal abgeschlossenes Gebäude der Philosophie. Engels schreibt in seiner Schrift "Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft": "Die allumfassende, ein für allemal absolute Wahrheit des Seins und Geschehens steht im Widerspruch mit den Grundgesetzen des dialektischen Denkens, was keineswegs ausschließt, daß die systematische Erkenntnis der äußeren Welt von Generation zu Generation Riesenfortschritte machen kann." (150)
Die Gründe, die den Marxismus in historischen, an der gesellschaftlichen Praxis orientierten Erkenntnisfortschritt bildet, sind nicht einfach aus seinen allgemeinen Prinzipien abzuleiten. Die philosophische Theorie bedarf immer der naturwissenschaftlichen und der einzelwissenschaftlichen Transformierung, so auch die Ästhetik. Der wichtigste Übergang ist eben die historische Praxis selbst - als Ursprung, Ziel und Kriterium der Erkenntnis.

Hat Enzensberger nun einfach subjektive Reflexionen an den Äußerlichen Satz angehängt? Keineswegs. Der seine semantisch-syntaktisch-pragmatische Aufbau des Gedichts wird durch die lyrische Auffassungs- und Mitteilungsweise bestimmt, die bei Enzensberger einen hohen Reflexionsgrad erreicht. Bedenkenswert ist in diesem Zusammenhang die Sätze von Majakowski, der im Hinblick auf sein Poem "Gut und Schön" die "Einführung von Tatsachen verschiedener historischer Größenordnung" ins Gedicht verteidigte; sie sei jedoch "nur in Fall persönlicher Assoziationen gesetzmäßig". (151)
Wir wollen jetzt folgende Definitionen von objektzentrierten und subjektzentrierten semantischen Beziehungen geben:
Objektzentrierte semantische Beziehungen zeichnen sich durch folgende Momente aus:

1. Alleiniger Gegenstand ist das Objekt der Erkenntnis.
2. Das Objekt bestimmt auch die Bedeutung des Zeichens in seiner kommunikativen Gestalt, seine Subjektbezogenheit ist vom Ergebnis her untergeordnet.

3. Das Subjekt ist einem kognitiven Anspruch unterworfen, der vom Objekt ausgeht.

Subjektzentrierte semantische Beziehungen zeichnen sich durch folgende Momente aus:
1. Das Subjekt wird im Darstellungsobjekt mit abgebildet.
2. Das Subjekt konstituiert das Modell in seiner kommunikativen Gestalt; es ist nur über seine subjektbestimmte Betrachtung auch objektiv bestimmt.
3. Das Subjekt ist relativ frei von kognitivem Anspruch.

Bei dem Gesichtspunkt der semantischen Zentriertheit geht es um ein Dominanzverhältnis zwischen semantischen Objekt- und semantischen Subjektbeziehungen, wenn, ihre innere Verschränkung als spannungsvolle Einheit zu charakterisieren.
Wie wichtig der Gesichtspunkt der unterschiedlich zentrierten Beziehung ist, zeigt folgende Tatsache: Wird die semantische Beziehung nur als objektzentriert betrachtet, ist damit in ihrem semantischen Charakter nicht zu begreifen. Darin liegt das ganze Dilemma der bürgerlichen Informationsästhetik. So folgert Bense beispielsweise, daß dem Semantische das Ästhetische nicht tangiert. Zum Beweis führt er die Vieldeutigkeit eines poetischen Textes, seine Nichtverständlichkeit in Begriffe und eindeutige Sachaussagen an. Bense schreibt:
"Der Kontext eines Satzes oder der Kontext der Sätze in einem Text ist ein logischer, sofern in ihm das Bestehen oder Nichtbestehen von Sachverhalten formuliert wird... Sofern diese Welt aber nicht logisch formuliert wird, sofern also seine Sprache nicht vom Bestehen oder Nichtbestehen von Sachverhalten redet, sind die Grenzen dieser Welt unbestimmt geöffnet für Überraschungen, für Unvorhersehbares und drückt die Sprache selbst diese Unbestimmtheit aus und bilden ihre Kontexte den Bereich ihrer Unbestimmtheitsrelationen." (152(
Dieser Feststellung muß nicht widersprochen werden.
Aber folgt daraus, daß semantische und ästhetische Information völlig unabhängig voneinander seien?

"Die semantische Botschaft dieses Wortes kann auch anders als in Sinn verwirklicht und dann beide ausgetauscht werden; sie ist eine Invariante und ihre Abhängigkeit von logischen Bau ist offenbar,

eine Änderung der Ausdrucksform." (153)

die Fragilität der Information, so sagen wir, rührt von der dokumentarischen zur ästhetischen Information hin, und daß die Fundierung der Semiotik nicht zuletzt auf dieser Fragilität beruht, ist oft übersehen worden. Zur Redundanz dieser Information gehören nun alle diejenigen Anteile, die nach der partiellen Zerstörung der Information ohne weiteres wiederhergestellt werden können, weil sie gleichsam rekonstruierbar aus den Resten sind. Die Fragilität der dokumentarischen oder einer semantischen Information ist in der ästhetischen Information die spezifische Leistung des Sprachwerks... Erst dann, die einzelnen prinzipiell fixierbaren Darstellungsweise verlorener Kunstwerke scheitern... Eine informationelle oder semantische Information wie 'Jetzt geht der Hund aus' kann in verschiedenen Codierungen, Sprachen, Schriftsystemen usw. gegeben werden. Eine ästhetische Information bleibt ihrem Text, ihrer Funktion nach an ihre 'Mittel', an ihre singuläre Realisierung gebunden... 'Der Mond ist aufgegangen/die goldnen Sternlein prangen/am Himmel hell und klar' ist in einer anderen Sprache eine andere ästhetische Information, wenn auch die gleiche semantische. Übrigens folgt aus diesen Bezeichnungen auch, daß die ästhetische Information nicht semantisch interpretiert werden kann. - Zur Redundanz gehört natürlich die Wiederholung. Es ist klar: was wiederholt wurde, kann rekonstruiert werden und was rekonstruiert werden kann, ist prinzipiell apperzipierbar, und oft ist ästhetische Information nur dadurch als solche apperzipierbar, daß sie eine Redundanz besitzt, die auf der Wiederholung beruht. In dieser Hinsicht sind in der Poesie nicht nur Metrum und Rhythmus Phänomene der Redundanz, sondern auch der Reim, und daß in der ästhetischen Information der Poesie die Differenz zwischen maximaler (denkbarer) und tatsächlicher (realisierter) Information die kleinste ist, wird deutlich am Reim sichtbar. Die Gewißheit der Zeile 'Der Mond ist aufgegangen' wird also erst apperzipierbar durch den Reim in der nächsten Zeile 'Die goldnen Sternlein prangen' und dieser Reim stellt eine Wiederholungs-Redundanz der ersten Zeile dar, die sich auf ein Element in ihr, nämlich bloß auf die Endung 'gangen' erstreckt. Schon diese minimale Redundanz [des Reims] genügt, um die erste Zeile und die zweite Zeile als ästhetische Information offenbar werden zu lassen. Es ist also klar, daß Redundanz also der Status der ästhetischen Information ist [...]

ihrer Realisierung verhindert, die ursprüngliche Originalität also verringert, aber dadurch gerade diese ästhetische Information zu einem Stilprinzip entwickeln kann. Stil in der Kunst beruht auf den Redundanzen der perzipierbaren ästhetischen Information. Nur was an ihr redundant ist, kann überhaupt in Stil umgesetzt werden. In diesem Hinblick, daß er die Unvorhersehbarkeit, die Unwahrscheinlichkeit, in der Schöpfung vermindert, entspricht der Stil in der Kunst dem, was man in der Wissenschaft Methode nennt. Je mehr Methode, desto weniger Unvorhersehbares in der wissenschaftlichen Information... Auch das System der ästhetischen Wahrnehmung notwendigen Redundanz ist verschieden von der, die in der gewöhnlichen Wahrnehmung vorausgesetzt wird. Im allgemeinen unterscheiden sich ästhetische und semantische Information nur durch geringe statistische Verschiebungen. Eine minimale Veränderung in den statistischen Verhältnissen kann unter Umständen eine triviale in eine ästhetische Information überführen. In solchem Falle ist der fragile statistische Bau einer ästhetischen Information nur appercipierbar vermittels einer ebenso empfindlichen Redundanz... Die Beziehung zwischen ästhetischer Information und entsprechender ästhetischer Redundanz ist relativer, labiler und differenzierter. Wahrscheinlich sind in bezug auf die Apperception ästhetischer Information die aufgewendeten Redundanzen immer sehr klein. Damit hängt zusammen, daß Ch. Morris und S. Langer immer wieder betonen, daß Kunst keine Sprache im üblichen Sinne sei, der künstlerische Zeichenprozeß also keines sprachlichen darstelle... Wenn Sprache Ausdruck und Darstellung ist, so ist Kunst zweifellos Sprache, Sprache, deren Ausdrucksmittel und Darstellungsmittel zwar sehr wenig festgelegt ist im Vergleich zu den Festlegungen in der Umgangssprache. Dennoch ist noch genug Redundanz vorhanden, um das zu fixieren, was man Stil nennt. Stil ist aber ein Identifizierungsmittel für Kunstwerke, er dient der Erkennbarkeit ästhetischer Information, ist also ein Transportmittel, sofern er ja diese ästhetische Information überträgt. Soll'ern also Stil der Apperzeption ästhetischer Information dient, verweist sie auf ihre Mitteilbarkeit, also auf die dritte sprachliche Funktion neben Ausdruck und Darstellung." (154)

Zunächst ein Wort zu Bense's Unterscheidung zwischen dokumentarischer und ästhetischer Information. Die ist nicht korrekt. Die Aussagen "Jetzt geht der Hund auf" und "Jetzt geht der Hund auf' ist wahr" sind nicht als dokumentarische und ästhetische Information zu unterscheiden. Sie sind Aussagen auf unterschiedlicher semantischer Stufe, d. h. die zweite Aussage ist eine Aussage über die erstere, sie verhalten sich also zueinander wie Metasemantik zu Objektsemantik. Daraus würde folgen, daß nur Metaaussagen, also Aussagen über Gedankliches, semantische Information bildeten, nicht aber Gedanken über Nichtgedankliches. Das ist ebensowenig aufrechtzuerhalten, wie ästhetische Information die semantische auf andere Weise transzendiert, d. h. ästhetische Information ist keine Metasemantik über Gedanken, die bereits Gedanken über Gedanken sind. Im übrigen würde Bense der ästhetischen Information damit unversehens einen potenzierten semantischen Charakter zugestehen.

Daß in poetischen Text die Redundanz "relativ zu minimieren" ist, wie Bense richtig beobachtet, zeigt, daß ästhetische Qualität nicht nach den Kriterien der objektzentrierten semantischen Beziehung beurteilt werden können, ohne aber - wie bei Bense - aufzuhören, Bedeutung in einem semantischen Sinne zu sein. Auch das Semantische ist spezifisch in Zeichen, spezifisch nach Subjekt und Gegenstand und besonderer Kommunikationsfunktion; es ist nicht das Begrifflich-Allgemeine, das nach Bense ebenso gut wegfallen könne.

Bense übernimmt für seine Begründung einer Informationsästhetik den Begriff der statistischen Information, wie er immer wieder betont. Ästhetische Information sei ein "Zeichen-Arrangement, in dem die Zeichen als pure Anordnungsfaktoren, nicht als Bedeutungen aufgefaßt werden". (195) An anderer Stelle hebt er hervor, daß es bei seinem Informationsbegriff nie um den bedeutungshaften, inhaltlichen Sinn der 'Information' gehe, sondern "lediglich um den numerischen Betrag der 'Information'". (196) Innovation ist hier also kombinatorische Neuheit der Informativen in ihrem Verhältnis zur Redundanz, wie in folgender Gegenüberstellung: "Jede semantische Botschaft, deren Sinn also auf die Übermittlung von fixierten 'Bedeutungen' aus ist, und daher den Gegen-

hervorhebens der Zeichenfolge relativ gering halten, somit entsteht keine Kommunikation. Die ästhetische Botschaft jedoch verschiebt den statistischen Charakter der Zeichenfolge in die Richtung höherer Unwahrscheinlichkeit, höherer Innovation, Überraschung, Originalität, Unerwartetheit, deren Inbegriff wir dann die 'Originalität' nennen..." (157)

Der Begriff der Innovation wird von Bense ausschließlich im statistischen Sinn gebraucht, die semantische Information hat lediglich die Funktion von Redundanzen.
Die Frage, ob ein Gedicht nicht auch auf einzigartige Weise innovierende Gehalte erzeugt, ein vorher dem produzierenden Subjekt unbekanntes, neues Ergebnis darstellt, ausdrückt und mit der Charakter einer Aufforderung an den Rezipienten versieht, wirft Bense überhaupt nicht auf. Das aber ist die eigentliche Frage. Überschreitet die ästhetische Information die semantische nur in syntaktischer Hinsicht, "wo Überraschung, Unwahrscheinlichkeit der Anordnung der Zeichen betrifft", oder entbindet die syntaktische Transformation nicht gerade auch eine neuartige, so auch die dazugehörige semantische Information, ja gehorcht die strukturelle Durchgliederung des lexikalischen Materials nicht immer einem semantischen Impuls, so wenig verbalisierbar, d. h. auf den Begriff zu bringen dieser auch sein mag? Übersteigt die ästhetische Information die aufhebengene Information, die Sachinformation, nicht auch und gerade in semantischer Hinsicht?

Abendlied

Der Mond ist aufgegangen,
Die goldnen Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar;
Der Wald steht schwarz und schweiget,
Und aus den Wiesen steiget
Der weiße Nebel wunderbar.

Wie ist die Welt so stille,
Und in der Dämmrung Hülle
So traulich und so hold!
Als eine stille Kammer,
Wo ihr des Tages Jammer
Verschlafen und vergessen sollt.

Seht ihr den Mond dort stehen?
Er ist nur halb zu sehen,
Und ist doch rund und schön!

So sind wohl manche Zähren,
Die wir getrost belachen,
Weil unsre Augen sie nicht sehn.

Wir armen Menschenkinder
Sind eitel arme Blinder
Und wissen gar nicht viel;
Wir spinnen Luftgespinste
Und suchen viele Künste
Und kommen weiter von dem Ziel.

Gott, laß uns dein Heil schauen,
Auf nichts Vergänglichs trauen,
Nicht Eitelkeit uns freun!
Laß uns einfältig werden
Und vor dir hier auf Erden
Wie Kinder fromm und fröhlich sein!

Wollst endlich sonder Grämen
Aus dieser Welt uns nehmen
Durch einen sanften Tod!
Und, wenn du uns genommen,
Laß uns in Himmel kommen,
Du unser Herr und unser Gott!

So legt euch denn, ihr Brüder,
In Gottes Namen nieder;
Kalt ist der Abendhauch,
Verschon uns, Gott! mit Strafen,
Und laß uns ruhig schlafen!
Und unserm kranken Nachbar auch!

(158)

Festzuhalten ist eines: Die Gedichtzeile "Der Wind ist aufgegangen", die allerdings auch nicht beliebig aus dem Kontext des ganzen Gedichts herauszulösen ist, ist eine Aussage, die nicht durch ihren Sachgehalt fixiert ist; sie liefert nicht wesentlich eine Information über Windaufgang und Sternenhimmel. Es ist eine Objektdarstellung, die subjektzentriert ist, und diese Subjektzentriertheit teilt sich auch in Rhythmus und Metrum, in der Wortstellung usw. mit, ist in der Tat an die singuläre Realisierung gebunden.
Unter der von ihm gemachten Voraussetzung, die aber nicht zutreffend ist, hat Benno Recht. Wenn man unser semantisch nur objektzentriert versteht, dann ist die poetische Zeile in ihrer Beschaffenheit als Versgestalt semantisch nicht zu interpretieren. Die ästhetische Information "Der Wind ist aufgegangen" ist nicht auf eine meteorologische Feststellung zurückzuführen. Aber warum sollte nicht zu deuten sein, wie der Vers den Sachgehalt transzendiert?

Wenn man liest, was Nuer dieses Gedicht und diesen Dichter gewöhnlich geschrieben wird, dann scheint es fast so, als sei dies wirklich nicht möglich. In bürgerlichen Darstellungen wird immer wieder Claudius' "echte Kindlichkeit" beschworen, das "kindliche Verhältnis zur Natur", die "schlichte menschliche Alltagserfahrung", die "einfach - schönen Bilder", der "feste, klare Vers", die "religiöse Gewißheit", das stete "Biedermeier-Gestimmte" (159) In "Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller - von den Anfängen bis zur Gegenwart", einem Nachschlagewerk aus unserer Republik, lesen wir etwas anderes charakterisiert: " Gemütvolle Gedichte und Lieder, die den Zauber einer naturgeborenen Melodie in sich tragen und die Gefühle einfacher Menschen bei allgemein menschlichen Anlässen (wie Geburt, Liebe, Tod) eindrucksvoll unter Verwendung von Stilelementen des Volksliedes einfangen, sind von naiver Treuherzigkeit und liebenswürdigem Humor, Schlichtheit und tiefempfundener Religiosität." (160) Konstatiert wird noch, der Dichter - offenbar in seiner naiven Treuherzigkeit - habe sich nicht auf die Höhe der Zeit emporschwingen können, die abgetrickt durch Aufklärung - war zu Goethes Zeiten Aufklärung noch die Höhe der Zeit? - und Französische Revolution - als hätte diese nicht äußerst widerspruchliche Phasen durchlaufen - charakterisiert wird. Man kann es fast nicht glauben, daß es sich um einen Mann handelt, dem die Literarhistorie folgenden Steckbrief ausstellt: 1759 bis 62 Studium der Theologie in Jena, abgebrochen, dann Recht und Geschichte; 1762 als Privatsekretär nach Kopenhagen, dort Bekanntschaft und Freundschaft mit Klopstock, für dessen Oden sich Claudius leidenschaftlich eingesetzt hat; seit 1768 Schriftsteller, der sich sein Brot und seine ersten Sporen im Journalismus verdient; Herausgeber einer von einem bürgerlichen Verleger finanzierten Zeitschrift für breite bürgerliche Kreise - des "Wandsbecker Boten"; ein literarisches Lebenswerk entsteht durch kühne Assimilierung journalistischer Mittel und Strukturprinzipien, indem er mit eigenen Worten seine "Bonmots aus Adreßbuch und Zeitung zusammendruckte", so gab er fortlaufend Bändchen für Bändchen seine "Sämtlichen Werke" heraus freundschaftlicher Umgang und geistiger Kontakt mit Lessing, Herder, Briefwechsel mit Hamann, auf den sich Claudius in philosophisch-weltanschaulichen Fragen beruft; Verbindungen zum Göttinger Hainbund, Begegnung mit Voss und Hölty; 1775 von seinem Verleger gekündigt, auf Vermittlung Goethes und Fürst Konstei-

sekretär in Darmstadt, zuvor gelöste freimaurerische Pläne, die sich zerschlugen, reisen nach Berlin und Schlesien; ab 1777 bis zu seinem Tode wieder in Wandsbeck als freier Schriftsteller und Übersetzer sowie als privater Erzieher der Kinder des sensualistischen Philosophen Friedrich Jakobi.
Die resignative Lebensdevise "Nennen eng und wohl als weit und weh" zeigt eine Flucht in die private Idylle an, in der sich konservative Illusionen ausbilden, nach denen Claudius auch die Französische Revolution beurteilt, wobei er ihre Widersprüche nicht verkennt. Ein Lebensgang, gezeichnet von den Widersprüchen der Zeit, in welchem sich alle Problematik der Epochenwende spiegelt und dessen Held kaum mit dem Prädikat "echt kindlich" oder "naiv treuherzig" zu belegen ist; ein Mann, vertraut mit den großen ideologischen Strömungen, den sozialen und politischen Fronten, den ästhetisch-poetologischen Auseinandersetzungen; einer der ersten großen Feuilletonisten der Weltliteratur, kein Naturbursche des Gemüts.
Der wahrhaftige Gefühlsausdruck in sinnlich faßbaren poetischen Bildern, der sich nicht diffus auflöst, ist kein "naturgeborener" Zauber, sondern entspringt einer poetischen Konzeption, die an Klopstock anschließt und zur Entdeckung der klassischen Erlebnislyrik führt. So bemerkt Claudius über Klopstocks Oden in einer Rezension: " Ich hatte von Herrn Ahrens gehört, Verse wären so'n krauselndes Schaumwesen, das sich reimen müßte; aber Herr Ahrens, Herr Ahrens! da hat Er mir was weiß gemacht. Mein Vetter sagt, ' s muß gar nicht schäumen, 's muß klar sein, wie'n Tautropfen, wie'n Seufzer der Liebe, einmal in dieser Tautropfenklarheit und in dem warmen Odem des Affekts das ganze Verdienst der heutigen Dichtkunst bestehe." (161)
Claudius hat auch Hamanns These "Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder" zu seiner eigenen gemacht.

Etwas von der Problematik der Claudius'schen Poesie wird in der Deutung erkennbar, die Norbert Lehnert in seinem Buch "Struktur und Sprachmagie. Zur Methode der Lyrik-Interpretation" den Abendlied gibt. Für Lehnert handelt es sich um eine "Provokation von milder Art", der er auch einen spielerischen Charakter nicht absprechen kann. Claudius erzeuge mit raffinierten sprachlichen Mitteln eine Tautotimesis, aus der der Leser, kaum daß er sich hat "verzaubern" lassen, wieder hinaus gezwungen

werke. "Provokation ist es, wenn der lyrisch beschworene Mond die Heimat bestimmt und diesen untranszendierbaren Fixpunkt für eine christliche Predigt benutzt wird." (162) Diese Provokation wird zwar bereits in den letzten beiden ersten beiden Strophen vorbereitet, wie Lehnert klar aufzeigt. Lehnert geht dabei allen Ausdrucksmitteln in Klang und Rhythmus nach, die Prägnanz der poetischen Information, wie Benn sagt, ihrer einzigartigen Realisierung. So unproblematisch ist die Harmonie gar nicht: "Schon in Claudius' erster Strophe unterliegt der Harmonie ein Gegensatz zwischen der Himmel, wo die Adjektive 'golden', 'hell', und 'klar' gelten, und der Erde, wo der schwarze Wald stumm bleibt, der Nebel emporsteigt und die Welt ins Wunderbare verwandelt. In Vers 3 muß 'Himmel' den Hauptton erhalten, in Vers 5 ist die Hebung auf 'nun' nicht voll zu realisieren. Darum wird 'Wiesen' hervorgehoben, und ich würde diesem Wort den Hauptton geben. (Das ganze Gedicht zeigt übrigens rhythmisch die Neigung, einer Hebung den Hauptton zu geben. Diese Tendenz beginnt mit dem Wort 'Land' in Vers 1.) Zwischen 'Himmel' und 'Wiesen' besteht klanglich eine Beziehung, weil sie die einzigen i-Laute in der Strophe sind. Klanglich sind auch die Gegensatzpaare 'schwarz' und 'klar' verbunden, vielleicht auch (ebenfalls als Gegensatz, wenn auch nicht so eindeutiger Natur) 'hell' und 'Nebel'... Die zweite Strophe nimmt in ersten Vers das alliterierende w auf, das Vers 4 - 6 der zweiten Strophe, die Erd-Verse, beherrscht hatte. Es gilt für das ganze Gedicht, daß die Strophen ihre thematische Einheit haben, daß aber klangliche und semantische Beziehungen von Strophenende der vorigen auf den Strophenanfang der folgenden übergreifen. Die ersten drei Verse der zweiten Strophe führen das Thema der abendlichen Verwandlung weiter. Unter der Hülle der Dämmerung erscheint die Welt traulich und hold. Sie ist es also nicht eigentlich, sondern nur jetzt, in ihrem verhüllten Zustand. Sie ist nicht mehr wie sonst offen, sondern eine 'stille Kammer'. Aber zugleich wird deutlich, was die eigentliche Welt, die offene, ist: 'des Tages Jammer', der nicht bewältigt, sondern nur verschlafen und vergessen werden kann." (163) Lehnert verweist auch auf den in der letzten Strophe wieder aufgenommenen Abend-Thema: "Kalt ist der Abendhauch' stellt ja die ganze weitere Harmonie der beiden ersten Strophen in Frage. Der Abendhauch ist feindlich." (164)

[illegible] [illegible] [illegible] [

für jene Allgemeinheiten aus; und ihre Sudelei, die an diese Gespenster gewöhnt werden, verlieren somit auch die Lust, Eindrücke von einer Welt zu empfangen, in der sie sind." (166)
In dem Feuilleton "Über den Verfall der Literatur" von 1774 heißt es: "Da hab ich mich neulich gezankt, und das ist mir recht literarisch. Unser eins's ist's wohl so sehr nicht zu verdenken; man versteht nichts Rechts, auf dem haben wir gestanden [...] unsre Leidenschaften, die uns oft vor'n Ohren weiter stann, als man gern wollte, jawohl als man gern wollte. Aber's ist doch literarisch, und es fällt ein's unterwegs immer wieder ein. Das Buch so ruhig, denk' ich dann, wenn ich klar's Zeug hab', und du hast so gezankt! Mensch! 's ist's recht's Leid mit den Leidenschaften! Du könnt' in der Welt leben wie ein Kind an der Mutterbrust, wenn sie uns das Spiel nicht verderben; aber sie verderben's! Am Mastbaum gebunden und Kitt in den Ohren ist mühsam und umständlich und das Harfenanlocken ist schwer zu treffen. - Ja, aber das ist recht kurios, daß die Gelehrten auch zanken! " (167)
Begriff Claudius zwar nicht die umfassende sozialhistorische Bedeutung der Französischen Revolution, so teilte er auch nicht die Illusion der bürgerlichen Revolutionäre, "ein allgemeines reines Vernunftregiment" aufrichten zu können. Ohne daß er sie sozial fassen konnte, stellte er fest: "die Interessen sind verschieden, durcheinander, und oft gerade widereinander." (168) "Wer mit dem Medusenkopf der Aufklärung die Meinungen und Leidenschaften zu versteinern gedenkt, der ist unrecht berichtet." (169) Die eigene Folgerung stößt freilich nicht von der politischen zur sozialen Emanzipation vor, sondern verlagert die Problematik nach innen. "Der Mensch also muß geändert werden; und, würde ich raten, nicht von außen hinein." (170) Daraus ergeben sich dann reaktionäre Illusionen:

Fromme Menschen sein und Christen,
Ist ein guter Brauch;
Ach, wenn's alle Herren wüßten,
Ja, sie wären's auch... (171)

Obwohl, man sieht Hintergründe, die das Gedicht nicht etwa illustriert; sie sind motivisch verarbeitet, das Gedicht transzendiert alles objektivierbare Faßbare. Der sachliche Inhalt

ist subjektorientiert; in Aufforderungs-, Darstellungs- und Mitteilungsweise. Es sollte ohne gesagt werden, in welchem weltanschaulich-ideologischen Sinnhorizont der pure Sachverhalt seine Vielschichtige und überpersönliche Bedeutung gewinnt und entfaltet. So wird das Kontext - Allgemeine erlebbar, das den Gedicht im gesellschaftlichen Horizont setzt. Claudius' partielle "Predigt" ist durch ihren konkreten Sprechanlass bestimmt, sie ist nicht identisch mit einem Lehrsatz-Gerüst oder dem Kirchenlied von Paul Gerhard, das sie als Anregung verwendet und das sie zitiert; der Predigtbereich selber muss rekonstruiert werden. Claudius bricht die Zumutbarkeit durch eine extrovertierte Sachinformation:

Seht ihr den Mond dort stehen? -
Er ist nur halb zu sehen,
Und ist doch rund und schön!

Aber auch diese Sachinformation ist nicht objektzentriert, sie dient einem subjektzentrierten Ausdruckswechsel, einer kommunikativ-strukturellen Wendung.

2.1. Vorüberlegungen zum Gegenstandsproblem

Wie sich am Abendlied von Matthias Claudius zeigt, ist die Subjektzentriertheit der Widerspiegelung nur eine Seite. Das spezifische Erkenntnisproblem künstlerischer Aneignung ist damit noch nicht gelöst. Erkenntnis ist immer eine Invarianzleistung, die das in sich faßt, was sich beim Übergang vom Abgebildeten ins Abbild nicht verändert, was - so subjektgebunden Erkenntnis immer sein wird - nach einem Ausdruck Lenins als subjektunabhängig verbleibt. Das gilt für die Künste in paradoxer Zuspitzung: gefragt ist nach der Subjektunabhängigkeit subjektzentrierter Bedeutung. Die Frage positiv beantworten zu können, setzt voraus, daß wir für künstlerische Darstellungen und Gestaltungen nicht nur den jeweils besonderen, thematisch vielfältigen Objektpol einer subjektzentrierten semantischen Beziehung nachweisen können; das ist übrigens nicht in jedem Falle möglich. Die speziellen Objekte werden ja gerade der subjektiven Intention des Künstlers unterworfen, auch wenn ihre eigene innere Gesetzlichkeit ein erhebliches Gegengewicht bilden kann, wie z.B. in stoffreichen literarischen Genres, im Roman etwa. Darum ist die Unterscheidung von Stoff und Gegenstand so wichtig. Gegenstand ist mehr als Stoff, verkörpert das Allgemeine künstlerischer Aneignung.

Kunst ist eine eigenständige Form historischen Selbstbewußtseins der Individuen. Sie ist keine Form von Objektbewußtsein. In der künstlerischen Aneignung dominiert inhaltlich nicht die objektgegebene Bestimmtheit, sondern der sozialhistorisch determinierte Ausdruck praktischer und geistiger Subjektivität der handelnden Subjekte. Dieser Vorrang des Subjekts äußert sich auch in der Subjektzentriertheit der semantischen Beziehungen. Objektivität gewinnt die künstlerische Aneignung aber erst, wenn sie über die subjektzentrierte Darstellung von Objekten auf höherer Ebene wieder eine gegenstandsspezifische Bestimmtheit erfährt. Zuletzt geht der Vorrang des Subjekts wieder in den Vorrang des besonderen Erkenntnisobjekts über - ohne daß sich künstlerisch artikuliertes und formiertes Selbstbewußtsein zum Schluß in Objektbewußtsein verwandelt. Es bleibt Selbstbewußtsein. Der Vorrang des Gegenstands setzt sich nur in der subjektzentrierten semantischen Beziehung durch, also über die sozialhistorische Bestimmtheit des künstlerischen

Abbilds, die zuletzt mit seiner gegenstandsmäßigen Beschaffenheit in einer besonderen dialektischen Beziehung zusammenfällt. Künstlerische Aneignung ist nach der Objektseite in zwei Relationen zu differenzieren, eine untergeordnete, die thematische, und eine übergreifende, die intentionale:
a) die Widerspiegelungsbeziehung zum Darstellungsobjekt, die stets subjektzentriert ist;
b) die Widerspiegelungsbeziehung zum Erkenntnisobjekt; sie ist keinenfalls objektzentriert; das wäre ein logischer Widerspruch in unserer Konzeption und würde künstlerische Darstellung unter Widerruf allen Entwickelten in letzter Instanz den Kriterien objektzentrierter Darstellung unterwerfen. Dies ist jedoch nicht der Fall. Die Widerspiegelungsbeziehung zum Erkenntnisobjekt beinhaltet vielmehr die Invarianteleistungen der subjektzentrierten Aneignung des Darstellungsobjekts.

Allgemein zielt die sozial- und kulturgeschichtlich relevante Selbstdarstellung der Individuen auf ein klassen- und gruppeneigenes Selbstbild, auf Selbstbestätigung, Selbstbejahung, die oft illusionäre Momente enthält und zur Selbsttäuschung werden kann, die aus Herrschaftsbedürfnissen in die Täuschung aller anderen umschlägt. Darin zeigt sich der ideologische Charakter der sozialrelevanten Selbstdarstellung der Individuen. Der komplexe Charakter klassengebundener historischen Selbstbewußtseins äußert sich in der Einheit ihrer kognitiven, emotional - affektiven und volitiv-wertenden Momente. Selbstbewußtsein ist mehr als Objektbewußtsein von der eigenen historischen Rolle, es gründet auf geschichtlicher Selbsterfahrung einer Klasse in den Klassenkämpfen, die sie ausficht, in denen sie aufsteigt, die Verhältnisse umwälzt und schließlich untergeht oder sich selbst aufhebt. Diese Selbsterfahrung kennt alle Höhen und Tiefen: von Selbstgerechtigkeit und -herrlichkeit über Selbstzweifel und Selbstmitleid bis zum Selbstekel und Selbsthaß; soviele selbstdarstellerische Momente sie haben mag, sie wird nie in Selbstentfremdung, ideologische Selbstaufgabe münden, es sei denn, dies wird auf die ganze Menschheit übertragen - wie in Endzeitvisionen und -philosophemen.

Auch die proletarische revolutionäre Selbstdarstellung zielt auf ein Selbstverständnis, in welchem auch die historische Mission dieser Klasse ausdrückt; auch ihr Selbstbild hat ideologischen Charakter, unterscheidet sich aber wesentlich vom Selbstverständnis aller vorangehenden Klassen, da die Arbeiterklasse keine Ausbeuterklasse mehr ist und keine neue Form von Ausbeutung und Unterdrückung begründet. Darum hat auch die geschichtliche Selbsterfahrung dieser Klasse grundsätzlich anderen Charakter, kennt zwar das Hochgefühl der eigenen Stärke, des solidarischen Zusammenstehens, der Erfolge im Klassenkampf wie die Bitterkeit von Niederlagen, Rückschlägen, Irrtümern und Deformationen, aber weder Selbstbewußtseinsicherung noch Selbstbemitleidung noch Selbstekel, wie die Klasse die Klasse nicht mehr der Illusionen, weder der Selbsttäuschung noch der Täuschung aller anderen, bedarf. Die kommunistische Selbstdarstellung hat kritischen (auch selbstkritischen) und programmatischen Charakter - sie zielt auf die Selbsttätigkeit der Individuen, die dadurch ermöglicht ist, daß die Verhältnisse, die sie praktizieren, sich ihnen gegenüber nicht mehr verselbständigen, daß sie den Widerspruch zwischen Wesenstätigkeit und Existenzverhältnissen, Zweck und Mittel, Plan und Resultat, unmittelbaren und gesamtgesellschaftlichen Folgen ihres Handelns meistern lernen.

Das historische Selbstbewußtsein der Individuen kulminiert in der Sinnbestimmung ihres Lebens - in vorgegebenen transzendenten Ordnungen oder in historischen Ordnungen dieses Lebens selbst. Das gilt auch für die künstlerische Intention, die aus dem weltanschaulichen Grundbedürfnis, das künstlerischer Aneignung zugrunde liegt, ihren Charakter und ihren Gegenstand gewinnt. Die künstlerische Intention hat zwar primär das Werk zum Gegenstand, der erzeugt werden soll. In ihr nimmt aber das weltanschauliche Bedürfnis nach individuell-gesellschaftlicher Selbstdarstellung ausdrucksspezifische Gestalt an. Die Kunstgestalt ist ein eigenständiges Medium geschichtlicher Selbsterfahrung der sozialen Klassen, der gestalthaften Verdeutlichung ihres Gattungsseins wie seiner klassennotwendigen Verdinglichung, wenn es sie Selbstbetrug werden sollte, zur Lebenslüge. Die Form der Gegenstände des künstlerischen Gegenstandes hat die künstlerische Intention ihrem Wesen nach weltanschauli-

lichen Charakter; daraus resultiert auch der Charakter ihres Erkenntnisobjekts im Unterschied zu den vielfältigsten besonderen Darstellungsobjekten.

Wenn Adorno die Auffassung äußert, daß in der Konsequenz die Stimmigkeit des Werks nicht nur seinen eigenen Sinnzusammenhang aufweist, sondern einen Sinnzusammenhang des gesellschaftlichen Lebens voraussetzt - so hat er, so sehr er sich dagegen wehrt, durchaus Recht.

Die Stimmigkeit des Werks als sein von Menschen gestifteter, [illegible] ist [illegible] gestiftet [illegible] ist [illegible] [illegible] [illegible]

des Lissalleschen Ideals auf, nicht aber das philosophische Verallgemeinerungsmodell "einer einheitlich gesetzmäßigen Welt im ganzen". (174)

Marx' Ausgehen von einer sinnfreien materiellen Welt und die konsequente Durchführung dieses Ansatzes in seiner Anwendung auf das gesellschaftliche Leben bot die volle Möglichkeit, den Sinn des Lebens nicht sinnpflanzig setzen lassen, seine konkreten Charaktere verschwinden, die einen neuen Inhalt gegeben und eine materialistische Antwort ermöglicht.

Sie trennte Marx die Menschen von ihrer Spontaneität, auf der allein sie existieren und produzieren können.

Lothar Kühne hat die Relativität von gesellschaftlicher Praxis und objektiver Totalität, durch die die Universalität der Praxis begründet wird, die Gewalt eines Paradoxes genannt. Für die von den Menschen erzeugte gegenständliche Welt gilt das homozentrische ptolemäische Prinzip nur unter der Voraussetzung des kopernikanischen. (175) Sollen wir die Praxis als Subjekt-Objekt-Beziehung materialistisch fassen, so müssen wir von der Materialität der Welt ausgehen, die keine Schöpfung des Menschen ist. Sie ist ebenso die Voraussetzung für die Existenz und Tätigkeit realer physischer Subjekte wie für die Objektivität der von ihnen geschaffenen Gegenständlichkeit. Diese Objektivität besteht in der Subjektunabhängigkeit der von den realen Subjekten Geschaffenen; ein neuer Paradoxon Subjektunabhängigkeit bedeutet hier:

1. die Priorität des außermenschlichen materiellen Zusammenhangs;
2. die Wirksamkeit allgemeiner Gesetzmäßigkeiten auf der Grundlage der materiellen Einheit der Welt;
3. die primäre Determiniertheit aller Bewußtseinstätigkeit durch die materielle Welt.

Lothar Kühne schreibt: "In einer auf den Menschen hin eingerichteten Welt wäre er nicht Schöpfer, sondern Geschöpf, wäre der Sinngehalt seines Daseins nicht aus den menschlichen Tätigkeiten selbst zu gewinnen." (176) Die Anerkennung einer sinnfreien materiellen Welt ist eine existentielle Voraussetzung des konsequenten Humanismus." (177) Nur auf der Grundlage der sinnfreien materiellen Welt ist die Selbsterzeugung des Menschen durch die Arbeit, die universelle gegenständliche Vergesellschaftung seiner produktiven Kräfte und Anlagen als Voraussetzung ihrer [illegible]

die Individuen möglich. Nur auf der Grundlage objektiver Gesetzmäßigkeiten von Natur und Gesellschaft ist Erkenntnis und zweckvolles Handeln möglich. Die sinnfreie materielle Welt ist die Voraussetzung historischer Eigeninitiative der sozialen Akteure, selbständiger praktischer und geistiger Sinngebung des sozialen und individuellen Daseins, die nicht schon eine abstrakte anthropologische Vorbestimmung ist, ein Voluntarismus, der den Menschen in der Illusion erhebt, um ihn in der gesellschaftlichen Praxis zu entmachten.
Die Sinnfrage war traditionell die Frage nach einen außermenschlichen Wertzusammenhang; hier handelt es sich um eine spekulative, metaphysische Frage, selbst ein Produkt praktischer und ideeller Selbstentfremdung der Individuen in ihrem nicht rational beherrschten sozialen Zusammenleben.
Auch die negativen Antworten auf die so gefaßte Frage wie die von Schopenhauer und Nietzsche sind Enttäuschungstheologie.
Die Frage nach dem Sinn des Lebens betrifft im materialistischen Verständnis die allgemeine Bedeutung des Einzelschicksals, die Orientierung des individuellen Lebens an gesellschaftlich begründeten Werten. Insofern hat die Kategorie des Sinns objektive Kriterien in der geschichtlichen Entwicklung.
Die Sinnfrage kann sich einmal auf das menschliche Leben als anthropologische Kategorie beziehen - eine idealistische Problemstellung - zum andern - und dies scheint der rationale Problemansatz - auf die konkret-historischen gesellschaftlichen Relationen des Einzelnen, die er sich bewußt zu machen sucht.
Die der künstlerischen Aneignung stets immanente Sinnfrage ist der Kulminationspunkt, an dem die Erzeugung von Selbstbewußtsein in die Bildung von Handlungsbewußtsein übergeht und die Kunst ihre eigenständige Orientierungsfunktion gewinnt - ein äußerst komplizierter und vielfach vermittelter Übergang, dessen Erforschung eine Fülle spezieller Vorarbeiten erfordert und nicht aus den hier entwickelten Grundsätzen einfach zu deduzieren ist. Es liegt am Sinnproblem selber, daß als individuell zugeschnittenes Grundproblem formations- und klassengebundenes Selbstbewußtsein ebenso ein konkretes Objektbewußtsein vom historischen Gesellschaftsprozeß voraussetzt wie es als Frage nach Bedingungen und Möglichkeiten aktiver Lebensgestaltung ein entsprechendes Handlungsbewußtsein einschließt. Das betrifft auch die Kunst, die nicht nur Sinn oder Widersinn konstatiert, sondern selbst dann, wenn sie konstatiert,

Aufforderungscharakter hat.
Die gestalthafte soziale Selbstdarstellung im Medium der Künste hat stets kritischen und programmatischen Charakter; noch im Aufweis der Sinnleere kann die Frage nach dem Sinnzusammenhang positiv gestellt sein. Kunst leistet einen eigenständigen Beitrag zur Sinngebung des Lebens der Individuen durch die Individuen selber, eines Lebens, das in ganzer Sinnfreiheit ist. Gerade dies ist die materielle Voraussetzung dafür, die menschliche Kraftentwicklung, die sich als Selbstzweck will, als kommunistischen Ideal zu setzen.
Wir stoßen mit dieser Fragestellung in Problembereiche vor, die wir an dieser Stelle noch nicht systematisch abhandeln. Den grundlegenden semiotischen Unterschied zwischen Darstellungsobjekt und Erkenntnisobjekt in der künstlerischen Zeichensituation haben wir schon aufgewiesen. Auch wenn jetzt die Dialektik von Stoff und Gegenstand noch nicht erörtert werden kann, sei [illegible] gegenüber die allgemeinere Ebene bildet: den gattungs- und genretheoretischen Modellfall der Lyrik.
[illegible] den, "daß in ihr das Subjekt Objekt der Gestaltung sei". (177) [illegible] den produktiven Widerspruch zwischen dem Künstler als Theoretiker und dem Theoretiker als Künstler in einer Person zu untersuchen, dieser Widerspruch, der [illegible] muß. Zunächst aber ist zu fragen: Sind nicht die gesellschaftlichen Subjekte im Sinnzusammenhang ihres Lebens überhaupt [illegible] anderen: nämlich daß der Lyriker im Gegensatz zum Epiker und [illegible] Privatheit, sondern, wie Becher stets betont, bisweilen überbetont, in seiner sozialen Signifikanz: "Das 'Ich' des lyrischen Dichters ist... nicht eine unmittelbare private Aussage, sondern es gestaltet sich eine poetische Figur, indem ein Ich von sich aussagt." (178) Daran sei folgende Frage und Überlegung geknüpft: Gewiß äußert sich in Gedicht immer der Dichter

in seinem individuellen Selbst, das nur in dem Maße repräsentativ wird, wie der Dichter bestimmte Forderungen an sich stellt, aber - ist er nun wesentlich Objekt der Darstellung, oder ist er nicht primär ihr Subjekt, unabhängig von besonderen Darstellungsobjekt, das nicht auf den unmittelbaren

wir einen Satz von Brecht heran: "Zu dem 'Wert' eines Gedichts gehört das 'Gesicht' des Verfassers." (179) Doch das Gesicht zeigt nicht nur ein Selbstporträt, sondern auch - schlimm wo nicht - die Sprache, die sozial signifikante individuelle Sprechweise.

Abgesehen davon, daß thematische Weltgestaltung nicht das weltabbildende Verfahren der Lyrik sein kann, ist es dagegen sie ist ein wichtiges Thema. Brecht wendet sich auch Becher, und die Antwort, die er aus seinen lebensgeschichtlichen, politischen, sozialen, künstlerischen Erfahrungen gibt, führt an diesem Punkt weiter. "Kann meine poetische Konzeption darin bestehen, daß ein Dichter sich in seiner Dunkelheit selbst gestalten muß, so heißt das, daß ich auch aus den Werken seiner Dichtung erfahre, wie dieser Dichter sich selbst zur Liebe verhält, zur Landschaft, in der er geboren ist, welche Farben er bevorzugt hat, von welchen Gliedern, von welchen Sitten er umgeben ist, welche Dichter er verehrt, welche Personen in seinen Gedichten abgebildet sind." (180) Diese dialektische Bestimmung gilt wechselseitig. Das heißt: In allen Gestaltungen, in denen Beziehungen welcher Individuen zur Sprache kommen, gestaltet der Autor auch sein Verhältnis zu sich selbst. Dies ist eine Selbstgestaltung, die mit dem Sosein der Zeit zusammenhängt und über das Individuum in die Richtung des gesellschaftlich-allgemeinen hinausweist, aber letztendlich nur von der unmittelbaren, konkreten, einmaligen Individuum realisiert werden kann. Es ist für eine Selbstgestaltung, die nicht von einem Thema abhängt, sondern sich in einer "Themen-Unendlichkeit" bewährt, wie sie gerade Bechers Werk gewaltig steht.

Zu einer x-beliebigen Zeit
Aus dem Fenster blickend,
Öffnet sich mir eine Themen-Unendlichkeit,
Daß es nur ordnender Blicke bedarf,
Um sie zu verwandeln
In Gestalten,
Vergängliche,
Endliche.

Lebensalter, Jahreszeiten ziehen vorüber.
Auch wenn das Fenster geöffnet ist,
Klirren die Scheiben,
Zitternd vor dem [illegible] der Autokolonnen,
Und nachts,
Wie aus dem Fenster hinaus das Dunkel schwelend,
Spiegeln sich Träume aller Zeitalter in mir,
Straßen wie Schluchten,
Schluchten, [illegible] in Abgründen,
Phosphorisierender Dschungel,

O und was für zauberhafte Melodien
Halten mich wach,
Wenn ich die Augen schließe!

Es nützt nichts,
Die Vorhänge zuzuziehen oder den Laden zuzumachen -
Denn auch die Wände sind durchsichtig,
Ich selbst bin durchlässig.

Ich muß dem Blick standhalten,
Wenn ich aus dem Fenster schaue,
In die Themen-Unendlichkeit hinein.

So verlangt es
das Thema. (181)

Dieses dialektische Prinzip konkreter Selbstgestaltung in der "Themen-Unendlichkeit" gilt freilich für alle Epochen, nicht nur für die Lyrik.
Wie die lyrische Subjektentfaltung die Form des Gedichts prägt, hat Hegel herausgearbeitet, dessen Lyriktheorie als Verallgemeinerung bestimmter Ergebnisse der klassischen Periode der deutschen Lyrik auch heute noch zu kritischer Auswertung anregt und mit dieser Rezeption durch den Genretheoretiker Becher nichts Identisch ist. "Das Genre nimmt ... vom Herzen und Gemüt und näher von der besonderen Meinung und Situation des Dichters seinen Anfang, so daß der Gehalt und Zusammenhang der besonderen Arten, in welchen der Inhalt sich entwickelt, nicht objektiv von sich selbst als substantieller Inhalt oder von seiner äußeren Erscheinung als in sich geschlossene Begebenheit, sondern vom Subjekt getragen bleibt... Deshalb muß nun aber das Individuum in sich selber poetisch, phantasiereich, empfindungsvoll oder gedanklich und tief in Betrachtungen und Gedanken ... erscheinen... (182)
Natürlich kann der Lyriker auch sich selbst mit seinem Inneren, in seine soziale Situation reflektiert oder auch nicht, thematisieren. Aber das Wesentliche fürs Genre ist es nicht. Der Stoff ist keinesfalls auf die individuelle [illegible]

Erlebnisbreite des Autors zu beschränken. Was er aber auch aufgreift - dabei hält Hegel entschieden fest: "die eigentliche lyrische Einheit gibt nicht der Anlaß und dessen Realität, sondern die subjektive innere Bewegung und Auffassungsweise". (183) Breite des Inhalts sei nur gerechtfertigt, wenn sie in der subjektiven Erinnerung und beweglichen Kombinationsgabe lebendig wird. Das besondere Subjekt ist immer der "zusammenhaltende Mittelpunkt" des Gedichts - wo nicht, fällt es auseinander - wie universell der Gegenstand auch erscheine. Bleibt der Autor jedoch in der Mannigfaltigkeit des Besonderen oder in der eigenen Partikularität hängen, dann kann er dem Gedicht auch keine Einheit geben. Entscheidend ist daher - und auch darauf hat Hegel wenn auch in idealistischer Fassung größten Nachdruck gelegt - die vom Subjekt getragene Intention, die über die thematische Vielfalt hinausgeht, in einer Gegenstandsbeziehung allgemeineren Charakters.

So ist also zu unterscheiden

1. die [illegible] sich je nach Gebung- und Gestaltungsfähigkeit [illegible] Einheitlichkeit";
2. die subjektiv-intentionale Zentrierung [illegible]
3. eine allgemeinere Gegenstandsbeziehung - in sie geht die Intention wieder ein. "So verlangt es das Thema".

3. Der Begriff der stochastischen und der deterministischen Beziehungen

3.1. Das Modell der stochastischen Alternativbeziehung in explizierter Gestalt (Linear Interlock Technology)

haben wir mit den Merkmalen die wesentliche Eigenart der künstlerischen Aneignung damals ermittelt? Ist sie als besondere Form subjektzentrierter semantischer Beziehungen hinreichend erfaßt?

Der Hinweis auf affektgeladene Haltungen in der sozialen Kommunikation kann nur eine Antwort ermöglichen. Es ist nicht der Fall. Ausdrucksbewegungen, individuellen und soziologischen Charakters prägen als Wertungseinstellungen in weitestem Sinne und in aller Differenziertheit, auch in vorherrschend gefühls- oder willensbetonter Form, die sachbezogene Kommunikation der Individuen - eben weil soziale Kommunikation immer auch verhaltensbezogen ist. Die Vorstellung von einer reinen, durch keine realen menschlichen Beziehungen und Interessen getrübten Sachbezogenheit ist eine Illusion. Objektivität ist nicht von vornherein gegeben, sie setzt sich nur als Invariantenleistung dank und trotz aller Subjektabhängigkeit der Erkenntnis durch.

Mit anderen Worten: Der Bereich der subjektzentrierten semantischen Beziehungen ist weiter als der Bereich der künstlerischen Aneignung. Künstlerische Aneignung realisiert immer subjektzentrierte semantische Beziehungen, aber nicht jede derartige Beziehung ist künstlerischer Natur. Was unterscheidet die künstlerische von außerkünstlerischen Formen subjektzentrierter semantischer Beziehungen?

Im Fall der außerkünstlerischen Beziehung steht das Subjekt im Mittelpunkt, das sich wissend und fühlend, wertend und wollend äußert; durch seine Äußerungen wird es für den Rezipienten das Objekt eigner Bezugnahme.

Im Falle der künstlerischen Beziehung steht das Kunstwerk im Mittelpunkt. Es ist das Objekt, das der Künstler hervorbringt und das für den Rezipienten alle semantischen und pragmatischen Beziehungen zum Darstellungsobjekt und über dieses zum Erkenntnisobjekt wie zum Künstler als Subjekt vermittelt.

In der Kunst nützen die schönsten Absichtserklärungen nichts, wenn sie nicht durch Material, Ordnung, Gestalt ausgezeichneten eigenständigen Objekt leistet, das wir nur über die gesteigerte Aktivität unserer sinnesphysiologischen Sinne in uns aufnehmen und verarbeiten können. Die subjektzentrierte Beziehung geht in der künstlerischen Aneignung in eine werkzentrierte Beziehung über.

Der Sachinformation, die semantisch durch objektzentrierte Bedeutung charakterisiert ist, entspricht eine Zeichensituation, in der die Darstellfunktion dominiert (Objektdarstellung). Subjektzentrierte Äußerungen prägen die Zeichensituation derart, daß Ausdrucks- und/oder Appellfunktion dominieren. Der allgemeine Begriff der subjektzentrierten Äußerung wird der ausdrucksspezifischen Realisierungsform (Gefühl, die primär determiniert ist, entsprechend gesetzt mit der zeichenspezifischen ästhetischen Kommunikationsform. Der zeigt sich besonders in der Inhalt-Form-Problematik.

Für objektzentrierte semantische Beziehungen ist charakteristisch, daß der Inhalt die vorherrschende Form ist, die in verschiedenen "Ausdrucksformen" codiert werden kann. Für die Kunst bedeutet das die Auffassung von Form unterstellt, wonach aus der einzelnen Realisierung der ästhetischen Information gefolgert wurde, daß sie zum Inhalt gehöre usw. irgendeine Unterscheidungen wie Inhalt und Form gleichgültig sei.

Wird den objektzentrierten Anteil der Bedeutung von Bewußtseinsinhalt und Ausdrucksform auf die Kunst übertragen, ergibt sich ein betrieblich-sachlogisches Verhältnis von Inhalt und Form, das ein technologisch-rationalistisches Kunstverständnis nahelegt und verursacht. Das ist an der Kunst-Kritiker Friedrich Noko zu studieren, der sich auf den Marxismus beruft und ähnliche Auswirkungen der Einführung eines neuen Produktionsinstrumentes, des Computers, in den Kunstprozeß untersucht.

Noko glaubt, die künstlerische Produktion restlos in einen Algorithmus erfassen zu können.

Voraussetzung ist Nokos Orientierung auf eine kaum repräsentative Quelle, in der Noko entgegen der materialistischen Auffassung jeden Idealismus vertritt, die Konzeption von Wittkopf, der in den theoretischen Diskussionen der Sowjetzeit dahin eine Teile gegliedert hat. Danach bestimmen drei Komponenten allen ästhetischen Ausdruck, "die gesellschaftlich-politischen Ideale, die durch den Stand der Produktivkräfte bestimmt werden; die künstlerische Themenstellung (Inhalt und Stoff); die künstlerische Ausführung des Themas (Form und Gestaltung)". (184). Demzufolge hält es Noko auch in marxistischer Sicht für legitim, sich "weitgehend auf Formprobleme zu beschränken" (solange diese Beschränkung bewußt bleibt), als sei die Form nur die technische Durchführung eines letztlich vorgegebenen inhaltlichen Programms, von der wahren

syntaktischen Gesichtspunkten eingeschränkt werden könne. Von dieser mechanistischen Vorstellung gleitet Nake die Produktion und Kritik ästhetischer Objekte einen Raum von formalen Kriterien zugrundelegen zu können, die "numerisch fassbar" sein müßten. Als Datenverarbeitung verstanden, wird künstlerische Produktion mit einer entdeckungsfeindlicher Tendenz wie folgt beschrieben: "Wir denken uns einen mit einer spezifischen Absicht an der Produktion eines ästhetischen Objekts arbeitenden Künstler. Die Absicht mag unklar sein, aber in Prinzip müssen wir sie beschreiben können. Während der Künstler nun mit dem Stofflichen hantiert, vergleicht er das jeweils Vorliegende mit dem Erstrebten. Zeigt dieser Vergleich eine genügende Übereinstimmung von Ist und Soll, so wird die Arbeit als vollendet abgeschlossen. Andernfalls wird die Möglichkeit für neue Versuche und Bearbeitung des Stoffes verwendet.

Die Absicht, das Ziel, das Ausgedrückende ist für uns nun wieder nichts als eine Menge von Daten. Sie sind in diesem Fall nicht von einem realisierten (realen) Objekt abgehoben, sondern Sollwerten eines abstrakten (idealen) Objektes. Die Daten selbst sind deswegen in keiner Weise weniger konkret. Eine zweite Menge von Daten wird dann danach von der tatsächlichen Objekt (Ereignis) durch 'Messungen' abgehoben." (185) Ein "ästhetisches Programm" soll durch folgendermaßen beschaffen sein: "Ein Künstler hat sich seiner Mittel (Z, T) und Ziele (K) bewußt, er kennt operationale Definitionen seiner Kriterien (B) und weiß a priori, auf welche Art er sein Ziel erreichen kann oder welche Konstruktionsschritte er sich selbst zugesteht (d) ". (186)

Es ist freilich anzumerken, daß diese kaum verallgemeinerbare Konzeption auf die "Automatisierung von Teilen der ästhetischen Datenverarbeitung", also auf die Benutzung von Computern im Kunstprozeß zugeschnitten ist; entscheidend und verdienstvoll ist, daß Nake Computer als ein neues Produktionsinstrument behandelt. In Hinblick darauf bestimmt er das ästhetische Programm konkret durch "all jene Anweisungen, Zielvorstellungen, Entscheidungen, Beschreibungen, die ein Künstler einem Programmierer übermittelt, der ein Computerprogramm für die Herstellung gewisser ästhetischer Objekte schreiben soll" (187). Entsprechend führt Nake seine Untersuchungen von allen in Computergrafik durch,

Doch nun diese Interpretation folgt Schemata rhetorischer, die generell unterstellt wird, "daß ästhetische Objekte selbstverständlich auch semantisch und pragmatisch funktionieren. Wir betonten stets, daß diese Funktionen Teil des Sinnes der Ästhetik ausmachten" [108]. Die Beschäftigung mit ästhetischen auf syntaktische Probleme die Formen untersucht letztlich einer reduktionistischen Auffassung des Verhältnisses von Inhalt und Form. Dadurch wird auch die in einzelnen führende Kritik Bremer an einem bestimmten Text [illegible]

Doch auch subjektorientierte semantische Beziehungen, wie allgemein pragmatischen Vorstellungen, liefern nicht schlechthin ein Modell der kunstadäquaten Textkommunikation. Wir wollen dies an einem Beispiel zeigen, das in der Geschichte der Ästhetik eine große Rolle gespielt hat, vor allem in der Poetik, aber in bestimmten Verallgemeinerungen auch für andere Künste. Ich meine das rhetorische Modell.
Wir behandeln die rhetorische Textkonstitution auch aus dem Grunde, weil sich innerhalb der bürgerlichen Literaturtheorie der Versuch, Poesie in einer bestimmten Kommunikationsbeziehung zu begreifen, wieder als rhetorischer darstellt.
Aufbauend auf der systematischen Darstellung der Rhetorik und speziell der rhetorischen Elemente in der Poesie durch den Romanisten Heinrich Lausberg ("Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft" und "Elemente der literarischen Rhetorik") hat vor allem sein Fachkollege Wolfgang Bahlow eine Konzeption entwickelt, vorgetragen in seiner Abhandlung "Tradition und Interpretation. Gedanken zur philologischen Methode". Bahlow' Absicht ist traditionelle ästhetischen Ansätze wie im Fall Emil Staiger kritisieren, daß weder die semantische noch die soziale Dimension der literarischen Kommunikation gelingend wird. Lausberg und Bahlow entnehmen die rhetorische Struktur der poetischen Sprache als ihre allgemeine kommunikative Grundlage, aber sie vernachlässigen die poetischen rhetorischen Sprachform, die sie verallgemeinern.
Lausbergs Systematik steht in antiker Tradition.
Es ist darauf hinzuweisen, daß die Rhetorik in der antiken [illegible] als Lehre der bewußt gestalteten kommunikativen Form entstand - praktiziert in Gerichtsverhandlung und Volksversammlung. Jede Darstellung der Rhetorik [illegible]

Textsorten verpflichtet, somit klassische Autoren wie beispielsweise Quintilian eine umfassende Systematik vorweisen haben. Systematisch liegen die antiken, spätestens im 17. Jahrhundert vermittelten Kenntnis ein klassisches Modell der Zeichensituation. Darüber hinaus und unter Rhetorik zu verstehen wäre "die von jeder zu realisierenden Rede aktiv beteiligten (sprechen gelobte 'Kunst der Rede überhaupt'" (189) verstanden werden. "Die Rede [Sprechen] ist eben in der Regel akkumulierende und vom Redenden als in der Beziehung der Situation abgeschlossen gemeinte Aktualisation der [Sprachstruktur] [also eine Lautfolge] oder deren analoger Sprache [z.B. durch die Schrift] in einer Situation mit der Intention (voluntas) der Änderung dieser Situation... Die Vollkommenheit [virtus] einer Kunstlehre besteht in ihrem [vollendeten] Erfolg der Wirkungs-Intention (voluntas) des Leistenden." (190)

Als bewußte Diktion hat jede sprachliche Kommunikation, die nicht in Sachinformation aufgeht, eine rhetorische Struktur. Sie gilt uns als Technologie der Sprache.

In antiker Tradition unterscheidet Lausberg die Lehre vom Stoff und die Lehre von der Verarbeitung.

Der Stoff ist die in Rede stehende Situation (zu unterscheiden von der Rede-Situation) und wird 1. in der Situationsfrage zur Entscheidung gestellt. In der rhetorischen Zeichensituation wird 2. von einer situationsmächtigen Instanz (die als Gerichtshof institutionell vorgegeben sein kann) eine Entscheidung gefordert, um die Stoff-Situation 3. im Interesse einer situationsbeteiligten Partei zu verändern.

Die Entscheidungsgewalt ist keineswegs einer institutionell - zumal im Sinne einer neutralen Instanz - vorgegeben. Der rhetorische Zweck verlangt vielmehr, eine situationsinteressierte Partei in die Entscheidungsgewalt zu bringen. Dieses Situationsinteresse muß situationsmächtig werden.

Die Lehre vom Stoff [umfaßt] zunächst fördert die Kompetenz des Redners, scharfe Stellung der Situationsfrage und Glaubwürdigkeit.

Prüfbare Glaubwürdigkeit hängt auch die personalen narrative Qualität von der [Berücksichtigung] der Interessen ab. Der Versuch rhetorischer Glaubhaftmachung bei einem Interessenkonflikt zwischen Rhetor und Auditorium ist im politischen Bereich demagogisch. Entscheidend ist, an welches Publikum er sich wendet,

wie seine Interessenlage und die des Publikums ist, welche Parteien im Publikum vertreten sind und welche Partei er selber vertritt.

Die Lehre von der Verarbeitung unterscheidet nach Lausberg 5 Phasen: inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio. Wir wollen nun vor allem mit der inventio, dispositio und elocutio befassen.

1. Oberster Leitstern der Rhetorik ist die "Herstellung des Persuasionserfolges"; dem ist alles andere instrumental untergeordnet. So ist die inventio die Suche nach wirksamen Gedanken im Partikularinteresse. Im 12. Jahrhundert ist ein Kommentator aufgefordert, der so etwas wie ein rhetorischer Algorithmus ist: quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando. Sieben Fragen, die zu deutsch lauten: Wer, was, wo, mit welchen Mitteln, warum, auf welche Weise, wann. Das ist keine tote Scholastik, das sind operative Anweisungen, die zu konkreter Problemstellung zwingen. Natürlich lassen sich diese Fragen abändern, genauer fassen, erweitern. Wem nicht darum gelegen ist, daß eine Situationsstruktur sachgerecht gestellt wird, der wird sich an diese Faustregel nicht halten.

2. dispositio. Die dispositio ist werk-extern und werk-intern. Werk-intern ist sie die Auswahl und Anordnung der nach Maßgabe des Genres verfügbaren Funktionstypen der Teile und Junktionen (Figuren). Die werkinterne ist aber nur ein Mittel der werkexternen dispositio: diese ist die partikulare Grundstrategie, der essentielle "Wirk-Wille", der sich in der Behandlung des Themas ausdrückt. "Der Planung (consilium) als (werk-externer) neuraltischer Wirk-Wille (Voluntas) braucht mit dem (werk-internen) Thema nicht unmittelbar übereinzustimmen. Die in Hinblick auf das Verhältnis von consilium und thema gewählte Art (tenor) der Durchführung der Rede heißt 'ductus'... Der ductus simplex besteht in der Übereinstimmung zwischen consilium und thema. Der Redner meint ernstlich wirklich das, was er sagt." (191) Diese Übereinstimmung bezeichnet nun die "verus consilius". "In non verum consilium fehlt die Übereinstimmung zwischen consilium (dem realistischen strategischen Wirk-Willen) und dem in der Behandlung des Themas unmittelbar kundgegebenen argumentativen Inhalt. Es liegt also eine zweischichtige Semantik vor..."

(192)

Diese zweischichtige Semantik verlangt Verstehen (Lesen) auf Signale, wir würden sagen: Indices). Die zweifache Variante der zweischichtigen Semantik ist der ductus subtilis.
"In ductus subtilis simuliert der Redner sondergemäß (thema) eine Meinung mit der hintergründigen Absicht (consilium), beim Publikum eine dieser Meinung entgegengesetzte Wirkung provokatorisch zu erzielen." Man nennt das Simulations-Ironie. Der ductus mixtus variiert Übereinstimmung (ductus simplex) und Nichtübereinstimmung (ductus subtilis) von consilium und thema. Im Parteiinteresse, das also das rhetorische Grundinteresse ist, kann die Rede affektisch und intellektuell intensiviert werden (amplificatio). Intensiviert wird die Rede durch Verfremdung, auf fachlichem Niveau und obscuritas als Mehreinnigkeit sowie intellektuelle Paradoxien und paradoxe Tropen und Figuren wie Hyperbel und Ironie. Lausberg unterscheidet weiter Affektstufen der Verfremdung, das sanftere ethos und das heftigere pathos: in delectare, im zweiten das affektische movere.

2. Die elocutio [illegible] Wortfügungen. Für sie gilt: rhetorische Pflicht bricht grammatische Pflicht, und zwar die [illegible] Verletzungen, die sich aus der Wirkungsabsicht lösen, sind Fehler des Zuwenig oder Zuviel. Die rhetorische Durchsetzung des Parteiinteresses hat einige notwendige, aber nicht hinreichende Bedingungen:

a) Die puritas, besonders in Minoritätstexten, als idiomatische [illegible]
Purismus. Die puritas in Wortfügungen verlangt idiomatisch

korrekte Syntax, Abweichungen als Lizenz sind Figuren.

. Die perspicuitas als Verstehbarkeit, Klarheit der Gedanken und der Formulierung. Der Fehler des Zuwenig heißt hier obscuritas, es gibt ihn als Richtungslosigkeit, Nichtverstehbarkeit, und als Richtungsunentschiedenheit, Mehrdeutigkeit, die die Hörer, die Betroffenen, die Betroffenen zur Mitarbeit einladen oder auffordern kann.

[illegible] bedeutet, daß sie nicht semantisch vermittelt ist: anders [illegible] spezifischen Bedeutungsfülle. Weil auch die vorrangige [illegible] durch die semantischen Beziehungen vermittelt ist, ist sie sekundäres Ziel, nur davon ist das rhetorische Modell übertragbar als Zeichensituation zu verstehen. Die rhetorische Beziehung ist wirkungszentriert - aber der Wirkung ist als Ziel gesetzt, das von Anfang semantisch intendiert ist: als Parteiabsicht. Mit anderen Worten: die rhetorische Zeichensituation ist durch eine subjektszentrierte semantische Beziehung geprägt, die in eine wirkungszentrierte [illegible]. Das rhetorische Modell ist [illegible] Grundmodell [illegible] Modell auf die ästhetische Zeichensituation übertragen zu können [illegible] literarische Zeichensituation [illegible] ohne das Konzept der Parteilichkeit [illegible] rhetorische Zeichenkonstellation [illegible] Poetik und der ihr entsprechenden Praxis, etwa in gewissen [illegible] war nicht mehr der semantisch intendierte social relevante [illegible] Poesie als kastrierte Rhetorik. Die Intensivierung der Mitteilung ist nach Lausberg im künstlerischen Zusammenhang eine "von der Parteilichkeit gelöste Steigerung", die "der Auslösung des ästhetischen Wert-Erlebnisses im Hörer" dienen soll. Anders Habilas. Er hält an der vorrangigen Partei-Absicht auch für die Kunst fest.

Wolfgang Babilas hat nach dem von Heinrich Lausberg stark dargestellten Modell eine Textttheorie entwickelt. Babilas geht von folgender Definition aus: "Das Tun eines Autors besteht darin, etwas mit einer bestimmten Absicht durch Umsetzung in Sprache einem Publikum zu vermitteln. Dieses 'etwas' nennen wir materia. Dabei ist der Begriff der materia so weit wie möglich zu fassen." (193)

a) Die materia. Babilas unterscheidet materia als "sprachlich geformten Typus" und als "sprachlich ungeformten individuellen Fall". Er gibt zwei elementare Beispiele: 1. "Die materia 'Verkehrsunfall' existiert in zweifacher Weise: als in der Tradition vorgegebene, sprachlich geformte materia.... - als neue, sprachlich noch nicht geformte materia, wenn man den konkreten einzelnen Verkehrsunfall vor Augen hat." (194)

2. "Seine individuelle Liebe ist eine sprachlich ungeformte materia; aber in Tausenden von Gedichten und Romanen existiert die Liebe bereits als sprachlich geformte materia."(195) Babilas folgert: "Die Gesamtheit aller sprachlich bereits geformten materia bildet einen Teil dessen, was wir Tradition nennen."(196

b) Die Absicht des Autors, bestimmt durch sein Partei-Interesse. "Jeder Werkbestandteil, d.h. jedes Textphänomen (und - in der Erzählung, im Roman, im Drama - jede Gestalt) hat also letzten Endes argumentatorischen Charakter, wenn auch in unterschiedlichen Intensitätsgraden. Dieser argumentatorische Charakter der Werkbestandteile (auch in lyrischen Gedichten) muß bei der Interpretation enthüllt werden." (197)

c) Das Publikum. "Je nach Epochen und Gesellschaftsformen ist das Publikum mehr oder weniger genau vorauszusehen. Der Autor wird nun in allen Phasen der Umsetzung einer materia in Sprache, also von der Auswahl der materia an, das zu erwartende Publikum, seine Interessen, seine Bildung, seine soziale Stellung, seine Kenntnisse, das was es vom Autor erwartet, berücksichtigen; denn nur dann kann er es hoffen, seine mit der Umsetzung einer materia in Sprache verfolgte Absicht auch wirklich zu erreichen... Das vom Autor intendierte Publikum geht also in den Umsetzungsprozeß der materia mit ein; es wird sozusagen ein Bestandteil des Textes opus sein wie der Autor selbst." (198) Die Korrespondenz zu einer gesellschaftlichen Aussage über das Publikum ist auffällig. "Der gesellschaftliche Realität,... entsprechend die gesellschaftliche Lage seiner Leser, ihre Klassenzugehörig-

keit, ihre Stellung der Kunst gegenüber, ihre aktuellen Ziele." (199)

d) Die Bestimmung der materiellen, [illegible] wieder den individuellen Anteil des Autors im Sinne seiner Absicht und Parteilichkeit (Partei-Utilitas) und den "sich anderen liegenden Unterindividuellen Ausdrucks-Inhalt der theoretisch möglichen Textsinn" (in welchem Teil der Produktion damit z. Tradition "nicht nur als das [...] materiale-, sondern auch das ganze Bedeutungsarsenal, dessen [der Autor] sich bewußt oder unbewußt bedient", z. Tradition "nicht nur [die] materiale-, und Gehalts-, sondern auch (die) als Formenreservoir". (200)

e) Die Quelle als "Ausschnitt aus der Tradition, auf die sich ein Autor ... bewußt oder unbewußt bezieht". Die Quelle sei "relevanter Traditionsausschnitt", "punktuell [illegible] praktisch- oder theoretische materiale Bedeutungs- und Formenmöglichkeiten". (201)

Nach Dahlhaus ist das Kunstwerk von [illegible] des Künstlers so durchdrungen, daß es [illegible] bestimmt. Die parteigebundene Grundabsicht [illegible] denkliche und sprachlich formale Textphänomene. Sie ist die voluntas auctoris, die sich in jedem Text-Element ausprägt, so gibt nichts im Werk, das nicht intendiert sei. Die [illegible] Bedeutung - und andere Bedeutung gibt es letztlich nicht - ist wiederum identisch mit dem Willen des Autors; auch die Passagen in singulärer Werkgestalt Bedeutungsträger, die nichts anderes als Ausdruck besitzen als die voluntas auctoris. Demzufolge hat Interpretation also einziges Ziel: die Absicht des Autors zu ergründen.

Dahlhaus unterscheidet drei Interpretationsebenen:

1. Feststellung der sprachlichen, gedanklichen und gestalterischen Textphänomene und ihrer Bedeutung.

2. [illegible] der [illegible] und [illegible] Textphänomene.

3. Definition der dialektischen Beziehung zwischen den Textphänomenen und ihren Quellen. (202)

Zu 1: "Dazu gehört die Groß- und Klein-Gliederung des Textkontinuums und die damit verbundene Freilegung der Strukturen.

Dazu gehört die Aufdeckung der textinternen Bezüge, das gehört überhaupt das Feststellen und der Sprache bringen jener noch so winzigen im Text enthaltenen Details, einfach weiter ist, sofern es für die voluntas auctoris relevant oder relationsverdächtig ist. Je gründlicher, je raffinierter dieser reale Interpretationsschritt vollzogen wird, um so ergiebiger wird die Gesamtinterpretation sein." (203)

Zu 2.: "Da oft ein und derselbe Text - zumindest nimm die Gesamtheit der Texte - bald auf mythologische, bald auf theologische, bald auf philosophische Vorstellungen und manchmal auf andere verweist, muß der Interpret nacheinander und gleichzeitig Literaturwissenschaftler und Theologe, Historiker und Jurist, Psychologe, Philosoph, Mythologe usw. sein." (204)

Zu 3.: "Jede Interpretation besteht in der Beantwortung von drei Fragen: a) Welche relevanten Phänomene konstituieren den Text? b) Welche von der Tradition vorgebrachten und von ihnen zum ersten Male geschaffenen Gedanken, Formen, Strukturen, Schemata usw. liegen diesen relevanten Phänomenen und dem gesamten Text zugrunde? c) Wie sind diese Gedanken, Formen, Strukturen, Schemata usw. individuell realisiert und welches ist die in dieser individuellen Realisierung inkorporierte voluntas auctoris?" (205)
Für die Definition der dialektischen Beziehung "zwischen den Quellen und ihrer jeweiligen unverwechselbaren, im Extremfall bis zum contrarium gehenden Neurealisierung" sind eben die Differenzen ausschlaggebend. Sie lassen sich auf dem Hintergrund der Quelle feststellen. "Wo die Tradition die Bezugssysteme nicht ausreicht, muß der Interpret selbst die Begriffe und die Theorie aus dem Text abstrahieren oder sie gar selbst erst schaffen, damit dann mit deren Hilfe das von der Tradition Abweichende oder mit ihr überhaupt nicht in Beziehung Stehende adäquat beschrieben werden kann." (206)
Gabriel's Methodik ist sicher optimal, um die Intentionen des Autors als voluntas auctoris zu ermitteln. Aber 1. ist die intendierte Intention auf zentral disponierte, weltanschaulich orientierte Selbstdarstellung in der Praxis nicht identisch mit einer rekonstruierten voluntas auctoris, die voll durchkonzeptionalisiert und verbalisiert werden kann;
2. ist der künstlerische Inhalt nicht identisch mit der unbe-

jektiven Intention, die, so individualisiert sie sein mag, selber überindividuell-sozial determiniert ist; diese sozialhistorische Determiniertheit geht, zwar stets vermittelt über die Ausdrucksfunktion, aber nicht allein über ihre bewußten, sondern vor allem auch über ihre noch nicht und nicht mehr bewußten Momente ins Werk ein, ins Werkgefüge, in die Struktur; die Intention des Künstlers schließt nicht das Bewußtsein ihrer eigenen gesellschaftlichen Bedingtheit ein, diese teilt sich dem Werk auch unabhängig davon mit, ob und wieweit sie dem Künstler bewußt ist;

3) als Produkt des künstlerischen Gestaltungsprozesses mit einem eigenständigen ästhetischen Potential ausgestattet, löst sich das Werk vom Künstler und seiner Intention und gewinnt in allen, nicht nur den intendierten Widerspiegelungsebenen eine eigene soziale und historische Tragweite, die sich überhaupt erst in der Wirkungsgeschichte erweist und bewährt und von keiner noch so weit vorgreifenden Intention vorauszuplanen ist und eingeholt werden kann;

4) eine absolut genaue Rekonstruktion der Intention des Künstlers ist nicht möglich, da diese keine voluntas auctoris im rhetorischen Sinne bzw. da eine solche voluntas auctoris stets nur vermitteltes Moment der ästhetischen Intention, in welcher diese nicht aufgeht;

5) weil das Werk reicher ist als die subjektive Intention, ist es nicht erforderlich, für alles, was ich interpretiere, einen Beleg in der voluntas auctoris zu erbringen, zumal wenn diese auf ihre verbalisierbaren Momente reduziert wird, wenn z.B. vorrangig theoretische Selbstaussagen außerhalb des Werks herangezogen werden; was ich interpretiere, muß ich über das Werk, am konkreten künstlerischen Material, wie Kochan sagt, aufweisen.

6) Es gibt keine traditionslose Kunstproduktion, weil es keine Kunstproduktion außerhalb der Geschichte gibt, keine Bewußtseinsgeschichte außerhalb des realgeschichtlichen Produktionsprozesses des gesellschaftlichen Lebens.

sich je nach seiner Grundabsicht zu bedienen. Tradition ist in dieser Sicht ein statischer Aggregat-Zustand und verliert so ihre dialektische Qualität als prozessuales Phänomen, das sozialgeschichtlich begründeten Brechungsstufen auch immer.

Nach diesem Modell kann der Rezipient gar keine anderen Gehalte erfassen als der Autor intendiert hat. Vielmehr hat er - bestenfalls in der günstigen Allgemeinheit eines bestimmten Publikums - nach Interessen, Begabung, sozialer Stellung, Kenntnissen und Erwartungen bereits selber schon das Werk intendiert. Sein Optimum erreicht der Kommunikationsprozeß demnach, wenn der Rezipient sich genauso verhält, wie es der Künstler intendiert hat, und wenn er dem Werk nichts zu Bedeutung verhilft, was nicht der auctoris voluntas entspricht. Der Rezipient hat die voluntas auctoris über ihre gegenständliche Verkörperung kommunikativ zu realisieren. Das Werk ist ein Kommunikationsangebot, das der Rezipient nur annehmen oder ablehnen kann. Rezeption ist kommunikativer Vollzug der intendierten Bedeutung, Intention also durch Verdoppelung durch Interpretation. Die gesamte Form ist nur ein Instrumentarium, um die Absicht des Autors in der konkreten Werkgestalt und vor allem im Publikum durchzusetzen. Es wird zunächst entgegengehalten, daß der intendierte Kunstsinn nicht identisch sein muß mit der realisierten, die ein Werk wirklich erreicht. Intentionen können nicht immer bewußt sein, sollen vielleicht erst durch das Werk bewußt gemacht werden, das aber zunächst auf Widerstand stößt. Kenntnisse sind nicht in jedem Fall vorauszusetzen, das Werk muß oft erst die Kenntnisse schaffen helfen, derer es bedarf, um überhaupt in seiner ihm eigenen Sprache verstanden zu werden. Begabung kann unterdrückt und verkümmert sein, brachliegen, das Werk muß erst helfen, sie wachzurufen und ihr Bahn zu brechen. Gewöhnlich [illegible] Interessen der Autor vertritt, sondern setzt sich aus verschiedenen, sozial gegensätzlichen Funktion zusammen. Oft sind der

Nobiling stellt eine Frage überhaupt nicht, die aber die soziale Kernfrage aller Rhetorik ist und auch in veränderten die Grenze wie den Grenzübergang zur Poesie bezeichnet. Gewöhnlich wird die rhetorische Zeichensituation als Überredungsmodell beschrieben.

Es läßt sich aber zeigen: Das Überredungsmodell ist eines von verschiedenartigen rhetorischen Modellen. Sie lassen sich danach unterscheiden, ob die Angesprochenen für den Rhetor Subjekt oder Objekt seines Zweckes sind. Es ist keineswegs so, daß die Zweckbestimmtheit der rhetorischen Zeichensituation den Interpreten zwangsläufig zum Objekt stempelt. Das hängt im Gegenteil davon ab, in welcher konkreten Beziehung die rhetorische Zweckbestimmtheit zum eigenen Interesse des Interpreten steht. Ein Beispiel dafür, wie Hörer und Leser gleichzeitig als Subjekt des Zwecks angesprochen werden können, wenn im Zweck des Rhetors ihre objektiven Interessen kommunikativ werden, ist die politische Rhetorik Lenins, wie sie Viktor Schklowski, Boris Eichenbaum, Lew Jakubinski, Juri Tynjanow, Boris Unbekannt und Boris Tomaschewski untersucht haben. (207) Lenin kämpfte gegen verlötete Wortwahl und -fügung der apologetischen Rede. Diese bedient sich der glatten, fließenden Sprechweise, die vom syntaktischen Ablauf ablenkende Einschübe, also differenzierende Unterbrechungen und Abweichungen tunlichst vermeidet. Sie bedient sich glatter Wörter, die unspezifisch gebraucht werden, und damit nicht mehr konkret, sondern abstrakt, nach Belieben auslegbar. Lenin tat das Gegenteil von allem. Die glatten Wörter machte er verdächtig, indem er z.B. von "Freiheit, Gleichheit ... schlechthin" spricht. Er gibt folgenden Rat: "Wir sind nur zu leicht der Phrasen klaren Kopf bekleiden, sich nicht verwirren lassen; wenn von 'der' Revolution, vom revolutionären Volk, von 'der' revolutionären Demokratie usw. die Rede ist, so ist das in neun von zehn Fällen Lüge oder Selbstbetrug. Man muß fragen, in die Revolution welcher Klasse handelt es sich, um die Revolution gegen wen." (208)

Die revolutionäre Rede, wie Lenin sie ausprägte, gibt vor allem der zwingenden Kraft dialektischen Denkens rhetorische Deutlichkeit. Aus der schonungslosen Analyse, die zur notwendigen Entscheidung hinführt, gewinnt sie ihr Pathos neuer Art, das Pathos revolutionärer Konsequenz.

Lenin kämpft mit den Zuhörern, zwingt ihn zur Entscheidung. Dabei gebrauchte er umgangssprachlich-landläufige Vertrautheit als eine besondere lexikalische Schicht, die er in seine sachliche Schriftsprachenlexik einfügt. Damit erzielt er eine starke Kontrastwirkung, indem er von den Normen der schriftlichen Intellektuellensprache abweicht. Dies bezieht sich auch auf den syntaktischen Aufbau. Die umgangssprachlich landläufigen Formen "entfernen nicht nur Nimbus und 'Erhabenheit' der Sprache", sondern "verbinden die Rede mit der täglichen und gewöhnlichen Redeweise eines jeden und stehen folglich zwischen der Rednersprache und der Zuhörer quantitativ wie auch qualitativ feste alltägliche assoziative Verbindungen" (Tynjanow) (209)

Niemand wohl hat den aktiven Anteil der Massen an sozialen Emanzipationsprozeß direkter, herausfordernder, kategorischer gefordert als Lenin, ohne auch nur im geringsten die Besonderheit, die notwendige Besonderheit dieses Anteils in Frage zu stellen. Lenin war nicht nur der Theoretiker und Stratege der proletarischen Revolution, er war auch ihr Rhetor. Lenin schuf die Rhetorik der sozialistischen Revolution und leistete die sozialistische Revolution auch in der Rhetorik. Er erkannte klar, daß jede Absicht kommunikativ, gesellschaftlich relevant überhaupt erst in rhetorischer Gestalt wird. Die Rhetorik ist daher nicht dekorativ, sondern, wenn sie revolutionär wird, ist die rhetorische Form zugleich die Gestalt des revolutionären Gedankens. Zuvor liegt nur die Absicht. Die wirkliche Gestalt des revolutionären Gedankens ist die revolutionäre Rhetorik. Wie anders erst ist das Verhältnis von Absicht und Gestalt, wenn es nicht um rhetorische Kniffe, sondern um eine weltanschauliche übergreifende künstlerische Intention geht!
Von Anfang wird äußerst plausibel, wie genau Lenin wußte und aussprach, die literarische Tätigkeit vertrage "am allerwenigsten eine mechanische Gleichmacherei, eine Nivellierung, eine Herrschaft der Mehrheit über die Minderheit". (210) Ganz klar, daß er keinen Zweifel daran ließ, auf diesem Gebiet sei "die Sicherung eines weiten Betätigungsfeldes für persönliche Initiative, individuelle Neigungen, eines Spielraums für Gedanken und Phantasie, Form und Inhalt unbedingt notwendig". (211) Doch was von den bürgerlichen Ideologen nie begriffen werden kann, diese Sätze stehen in dem berühmten Aufsatz von 1905, in dem Lenin das

Prinzip der Parteiliteratur begründete. Das alles beweist für Lenin nur, "daß der literarische Teil der Parteitätigkeit des Proletariats nicht schablonenhaft identifiziert werden kann mit den anderen Gebieten der Parteitätigkeit des Proletariats". (212) Da sehen dann bürgerliche Ideologen die von ihnen nur formal aufgefaßte Tendenz der Literatur durch rhetorische Zugeständnisse verdrängt. Tendenziöse Intention in einer ganzen menschlichen Reichweite kann nicht abstrakt sein; sie ist mit der gesellschaftlichen Totalität, dem immer konkreten Ist, vermittelt. Nehmen wir Brecht als Beispiel. In seinen Kampf gegen eine "tendenzlose Literatur" bekennt er sich zu einer klassenbedingten Grundabsicht der Literatur: "Welche Änderungen in Verhalten deiner Leser willst du erreichen?" (213) Er erklärt sogar direkt im Verfolg dieser Fragestellung rhetorische Mittel abgelehnt, das gesagt werden, was nicht gesagt wurde, ist die Grundabsicht - der revolutionäre Impetus die Leser sollen die Objekte des gesellschaftlichen Lebens repräsentieren, nicht als Objekte - und sie werden nicht nur so angesprochen, was auch in gegenständlicher Absicht möglich ist, wenn man den Leidenden suggeriert, sie seien die Subjekte, auf deren Wunsch und Entscheidung die Welt gemacht, die eigentlichen Souveräne, während sie in Wahrheit als Objekte bürgerlicher Klassenpolitik behandelt werden, Brechts Leser sollen sich als Subjekte der politik selber entdecken, dazu will er ihnen verhelfen. Das setzt voraus, daß sie auch in der Rezeption ihre Tätigkeit wahren, nicht als passive Konsumenten sich betäuben lassen. Brechts tendenziöse Grundabsicht ist, daß sich die gesellschaftlichen Massen als Subjekt erhalten, um nicht länger Objekt von Ausbeutung und Unterdrückung zu sein.

Beherrschen die Menschen nicht ihren gesellschaftlichen Lebensprozeß, verfügen sie nicht über gesellschaftlichen Gesamtprozeß, sind die Menschen nicht Herren ihrer eigenen Vergesellschaftung, so sind sie auch nicht wirklich Subjekte der von ihnen verfolgten Zwecke, sind die Zwecke nur wirklich ihre gesetzten Zwecke. Da sind die Zwecke der Individuen keine selbstgesetzten Zwecke, da stehen ihrer freien Selbsttätigkeit der Individuen als dieser Totalität des gesellschaftlichen Reproduktionsprozesses

unter kapitalistischen Bedingungen und Widersprüchen nur Existenzbedingungen der herrschenden Klasse, den Zwang, ihre Stellung zu behaupten. Sie sind letztlich nur der subjektive Reflex eines ganz äußeren Zwecks, nämlich der Kapitalverwertung, die zum Selbstzweck geworden ist. Indem die Kapitalisten die Arbeiter mittels ökonomischen Zwängen und politisch-rechtlicher Zwangsandrohung zu Objekten von Ausbeutung und Unterdrückung verwandeln, ordnen sie deren Lebenstätigkeit ganz diesem äußeren Zweck der Kapitalverwertung unter. Und nur indem die Arbeiter dagegen ankämpfen, setzen sie ihre eigenen Zwecke, die in die Richtung freier Selbsttätigkeit der Individuen, d.h. komplexer Selbstentfaltung und schöpferischer Individualentwicklung als Selbstzweck zielen. Im revolutionären Klassenkampf bewähren sich die Arbeiter als Subjekte geschichtlichen Handelns. Sie sind Objekte der Politik, wenn sie die Herrschenden die Politik machen lassen, aber sie können auch unter den Bedingungen kapitalistischer Ausbeutung und Unterdrückung zu Subjekten der Politik werden, wenn sie in Klassenkampf ihre eigene Politik machen, ihre proletarische Klassenpolitik, wenn sie die Politik des Klassenfeindes, seine innere und äußere, offene und latente Aggressivität mit revolutionären Gegenmaßnahmen beantworten, wenn sie kämpfen um die Macht im Staat. Sie sind Subjekte der Politik, statt ihre Objekte, wenn sie sich nicht länger als Opfer der Verhältnisse betrachten, sondern als potentielle und tatsächliche Umwälzer nicht nur begreifen, sondern auch betätigen.

Diesen Prozeß, den die revolutionäre Arbeiterbewegung in Gang brachte, wollte Brecht beschleunigen. Er wollte in der Arbeiterklasse dem diesen Prozeß entsprechende Selbstbewußtsein als proletarisches Subjektbewußtsein erzeugen helfen - mit den eigenständigen Mitteln der Kunst; er wollte dieses Selbstbewußtsein in seinen Werken fördern, nicht bloß illustrieren. Das setzte freilich das klare Objektbewußtsein der grundlegenden Tatsache voraus, daß die Werktätigen als materielle Produzenten den ganzen objektiven gesellschaftlichen Reichtum schaffen, den Reichtum an Gebrauchswerten, daß sie in primärer Hinsicht, also im Hinblick auf den Arbeitsprozeß dessen Subjekte sind - wenn auch in entfremdeter Form, deformiert durch die dominierenden Bedingungen und Gesetzmäßigkeiten des kapitalistischen Verwertungsprozesses. An dieser entscheidenden sozialen Subjektivität

tet werden, was es für einen Menschen bedeuten kann, unter dem Druck von Verhältnissen zu stehen, unter denen er ein [illegible], erbärmliches, verlassenes, verächtliches Dasein ist, als in seiner geschlechtlichen Subjektpotenz bis zur letzten Konsequenz entwürdigtes, beleidigtes, verletztes Gattungs- und Persönlichkeitswesen. Wolfgang Heise schreibt in seiner Arbeit "Büchner als Dramatiker. Beispiel Georg Büchner." in der gemeinsamen Publikation mit Jürgen Hoffmann "Bild und Begriff" "Grundsätzlich spielt in Woyzek der seiner Charakterkraft und -möglichkeiten unbewußte Ausgeschlossene in der Ausweglosigkeit der Welt, und diese Weltsituation beweist schon, vergleichbar, wie im 'Danton' jene getroten, deformierten und [illegible] Existenz [illegible] Protagonisten die Evidenz einer unvermeidlichkeit des Urteil über diese Verhältnisse [illegible] und hier die poetische Form für die Zuschauer organisieren." (214)

Der Verzweiflungsmensch Woyzek, der seine Familie nicht ernähren kann, hat sich als Soldat verdingt - so darf er aber nicht heiraten und verstößt gegen die offizielle christliche Moral; um die Löhnung etwas aufzubessern, willigt er sich den Doktor die Versuchskaninchen zur Verfügung und muß sich verpflichten, nichts als Erbsen zu essen und sein Wasser nur für die Urinuntersuchung abzuschlagen statt willenlos "an die Wand zu pissen". Hier geht es in radikaler Zuspitzung um die elementare Möglichkeit oder Unmöglichkeit, Subjekt zu sein, Subjekt lebensnotwendiger Bedürfnisse, Tätigkeiten und Beziehungen, gar nicht zu irgendwelche sublimen Zwecke wie z.B. Tugend - das hat Woyzek begriffen, und deshalb sucht er an seinem Hauptmann klarzumachen, wenn wir in Himmel kommen, so müßten wir draußen knien." (215) Der Hauptmann betrachtet Woyzek als puren Objekt, was sie in paradoxerweise in seine [illegible] Willens die Verfügung über seine [illegible] Woyzek, Er macht mir den Kopf wackeln (schüttelt den Kopf, legt die Hände auf den Rücken und geht auf und ab) Ich bin schon ganz melancholisch. Woyzek, nichts als Grausen, schaudern, nein! Er macht in sich eine Revolution in der Eingeweidewelt, ich spreche wie ich in die Luft." Verdinglichte Beziehungen von Subjektvorstellungen bei Woyzek reflektieren den Dichter in seinem Existenzkonflikt. "Woyzek, Er hat die [illegible] Tugend, [illegible] partikulär, die [illegible] Tugend, schön ausgeprägt. Woyzek, Er kriegt Zulage! Zweite Tugend:

Wie Lisa ist allgemein vermenschlichter Zustand. - Er hat noch alles wie sonst? rundert meinen Hauptmann? - Woyzek: Jawohl. - Doktor: Ist seine Gelaune? - Woyzek: Immer ordentlich, Herr Doktor. Das Geld für die Montage bekommt meine Frau. - Doktor: Tut seinen Dienst? - Woyzeck: Jawohl. - Doktor: Er ist ein interessanter Kasus. Subjekt Woyzek. Er erlegt Zulage, hält Er sich etwas? Zeig er seinen Puls. Ja." Schluß der Szene. (216) Der Doktor hat protokolliert einen von den Antagonismen des Partikularen aufgelöst proklamieren, in instrumentaler Rationalität vermenschlichter Wissenschaft, die ihr Objekt - soweit es, wie im Falle des Hundes, der Mensch ist - nicht etwa als Subjekt, sondern das Subjekt ausschließlich als Objekt nimmt. Hier läßt sich das "Subjekt Woyzek" verfallen; nur als man ihm ansehen will, wovon er redet: "Herr Hauptmann, ich bin ein armer Teufel und hab' sonst nichts auf der Welt" - nämlich Frau und Kind, als der Tambourmajor ihm die Frau zur Hure, d.h. zum allgemeinen Lust-Objekt machen will, da läßt er, in der Schlägerei mit dem sozial stärkeren Mann auch der körperlich Unterlegene, Ernst gegen diese unmenschliche Welt und opfert sein Leben. Als man ihn die Beziehung entehrt, in der er in einem bestimmten Umkreis von Bedürfnissen und ihrer wechselseitigen individuellen Befriedigung sich selbst als Subjekt durch ein anderes Subjekt erfahren hat, erhebt er sich - noch in selbstzerstörerischer Ohnmacht. Aber der Friede mit dieser Welt ist aufgekündigt. Der Widersinn ist offenbar geworden. Woyzek forscht nach Antworten, einen Kommenden, der ihr den Grund sagt. Daß sie beizulegen sind, die diese Welt unwahr werden, das weiß er noch nicht.

Der in gesellschaftlichen Verhältnissen entfaltbare Subjekt-Objekt Dialektik liegt die Kategorialität des gesellschaftlichen Lebens zugrunde, wie sie im Sinne vor allem in der Auseinandersetzung mit Hegel begründet worden ist. "Jedes Verhältnis des Menschen zu sich selbst ist nur möglich, nur gegenständlich als Verhältnis zu anderen Menschen." (217) Das gilt nicht nur für das materiellen Produktionsprozeß als gesellschaftlichen Selbstverständigungsprozeß der gesellschaftlichen Subjekte, das gilt für die materiellen gesellschaftlichen Verhältnisse, aber auch für alle abgeleiteten Verhältnisse, die als Beziehungen von Menschen zu anderen Menschen gestiftet werden.

Man kann bestimmte gesellschaftliche Beziehungen danach beurteilen, wieweit sie eine wechselseitige oder nur eine einseitige Aktion von Subjekt auf Objekt erlauben. Diskriminierung und Ausbeutung z.B. sind Beziehungen, in denen die einen zum Subjekt - Subjekt in negativer Form als Ausbeuter, Unterdrücker - und die anderen zum Objekt statt können - als Unterdrückte, Ausgebeutete. Beziehungen wie Solidarität, Kollektivität, Partnerschaft sind nur auf wechselseitiger Aktion möglich. Es gibt keine einseitige Solidarität. Es gibt kein Vertrauensverhältnis, in welchem die einen Vertrauen nur empfangen, die anderen Vertrauen nur entgegenbringen. Solidarität ist der Zustand, wo jeder sowohl Subjekt von Entscheidungen ist und die Mitarbeiter zum Objekt wird. Und wo droht sich eine Führungsschicht, in der das Prinzip nicht von Recht zu handeln wird, als Subjekt zu behalten. So hat bereits der junge Marx gegen die Entfremdungsgefahr der kapitalistischen Gesellschaft sein problemorientiertes Programm formuliert: "Setze den Menschen als Menschen und sein Verhältnis zur Welt als ein menschliches voraus, so kannst du Liebe nur gegen Liebe austauschen, Vertrauen nur gegen Vertrauen etc. Wenn du die Kunst genießen willst, mußt du ein künstlerisch gebildeter Mensch sein; wenn du Einfluß auf andere Menschen ausüben willst, mußt du ein wirklich anregend und fördernd auf andre Menschen wirkendes Mensch sein." (210)
Wird die Frage nach den Menschen als Subjekt oder Objekt von Menschen gesetzter Zwecke und gestifteter Beziehungen in dieser Dimension gestellt, ist es kein Widerspruch, wenn Drucker in "Stillen Ozean" ironisch seine Leiche widerruft, "aus dem Reich des Verbrechens zu emigrieren" und nunmehr die Absicht verkündet, sich "in diesem Reich niederzulassen". (211) Deutlich hat er den Selbstzweck als Zweifel als entscheidender Determinante für die Kunst etc. für die Lebenswelt eines Verbrechers, der sich von und durch das materialistische Prinzip [illegible] Sinne die Kluft zwischen Individuum und Gesellschaft. Doch hatte [illegible] Ziel erreicht, die alt der Kampf der Arbeiterklasse [illegible] Kunst in die Textilarbeit als Form gesellschaftlicher Arbeit, die [illegible] Organisationsrichtung als Hilfe in Kauf [illegible] verpflichtet. Doch aber weil der Kubismus die gesellschaftliche Gesamtheit [illegible] Selbsttätigkeit der Gesamtheit, ihre reale Totalität, die Identität [illegible] Individuum

Gespräch nicht mehr von einer substantiellen Eigenart wahrnehmen - sondern nur noch deren Eigenart, wonach durch ihre Eigenart befähigt jeder das Subjekt in seiner Individualität und Gesellschaftlichkeit auf besondere Weise als Subjekt eigener Aktivität im Rezeptionsprozeß.

3.4. Rauntyook und aktiver Charakter der Reception

Es [illegible] Spielraum für eigene Produktions- und Reflexionsprozesse ist, um den Weg des Rezipienten ermöglicht, so sehr können sie sich als Subjekte in Kunstwerk behaupten - statt als bloße Objekte der Belehrung, Unterhaltung, Beeinflussung angesprochen zu werden. Hier ist die Grenze, wo sich literarische historischer und kunstspezifischer Rekonstruktion anbahnen.

Iser [illegible] weder Grenzen noch Übergänge. Er betrachtet Poesie ausschließlich als Mittel und Ausdruck des Autors, nicht als das Werk in seiner individuellen Objektivität. Er geht nicht von künstlerischen Formungsprozeß aus, in welchem im gattungsspezifischen sinnlichen Ausdrucksmaterial eine Werkgestalt hervorgebracht wird. Somit, der künstlerische Formierungsprozeß ist ein von Künstler intendierter Prozeß, er folgt aber nicht nur seiner Intention, er regelt sie auch weiter auf dem Wege zur Gestalt. Dem [illegible] die künstlerische Intention primär, Produktionsästhetik, Werkästhetik, die sich dieser Intuit nach erst im Formierungsprozeß konkret ausprägt.

Wir setzen einen Stoff voraus. Den setzen bestimmen wir durch seine Intention; diese denken wir als vergegenständlichte werkbezogene Konzeption, d.h. nicht als theoretischen Programm, eine rational ausgearbeitete Botschaft, die der Produktion vorhergeht und in ihr nur 'verpackt' wird, auf besondere sinnliche Weise gestaltet, 'umgesetzt', wie es oft heißt. "Die Gestaltung wird als rein formale Angelegenheit hingestellt" sagt Brecht hierzu. (220)

Der Künstler reflektiert den objektiven Beziehungsreichtum des Stoffes nach seiner Intention, auswählend und erweiternd; aber er kann den Stoff nicht abgetrennt von diesem eigenen Gestaltungsakt als Objekt für sich holen, thematisieren, rufen [illegible] allen für allen nehmen, d.h. er gewinnt nur seinen Stoff, seinen konkreten Gegenstand, dann fällt er sich selber aber die werkbezogene Seite. Wir haben es da nicht mit Produktion zu tun, sondern mit Imagination. Der Künstler ist reduziert auf seine partikuläre Subjektivität, ins Absolute gehoben.

Der Stoff liegt im Spannungsfeld der Intention, die seine Gegenständlichkeit, sowohl den objektiven Zusammenhang, oft auf gesellschaftliche Weise ideologisierten Sinnzusammenhang zum Gegenstand hat, in dem sich die geschichtliche Lebenspraxis [illegible]

Subjekte des Gesellschaftsprozesses entfaltet. Dieses Spannungsverhältnis von Stoff und subjektiver Intention ist entscheidend. Hat der Künstler sein angemessenes Sujet, so kann er noch so groß wollen, das Sujet sagt seine Absicht nicht, sondern es sie entweder erdrückt oder auflöst. Das heißt umgekehrt: die Intention kann nicht absolut sein, aber sie wird nie ihr Sujet finden.

Am Anfang der künstlerischen Produktion steht eine Absicht als Produktionsabsicht, die Intention, die aber keinesfalls adäquat verbalisierbar ist, d.h. in objektbezogener Mitteilungssprache darstellbar. In bestimmter Hinsicht ist die Intention immer dünner, weil sie am Anfang des Produktes steht. In der Zeit, in der der Autor produziert, lebt er. Kunstproduktion ist Lebenstätigkeit. Es ist eben nicht so, daß der Autor sich mitteilt, wenn seine Absicht komplett ist , und dann produziert er. In der Zeit, in der er produziert, lebt er ja nicht abstrakt. Wir unterscheiden daher zwischen der im Kunstprozeß konkret vergegenständlichten Intention und der Intention als Impuls, zur Produktion treibende vitalen Antrieb. Die Absicht liegt im Bewußtsein in Form von Gedanken oder Vorstellungen vor. Diese sind natürlich nur eine Seite des Gesamtkomplexes. Darum fließen in das Kunstwerk z.B. Verhaltensorientierungen ein, die ganz unmittelbar mit der schöpferischen Subjekt zusammenhängen, die nicht in der abgezogenen Form der Absicht erscheinen.

Auf die Nichtverbalisierbarkeit der Intention hat immer wieder Ernst Barlach hingewiesen. So schreibt er über den Domengel in Güstrow:

"...je vieldeutiger ein Werk, desto lebendiger, und so kann es vor allem keine Lösung formulierbarer Gedanken und abgezogener Fragen... Ich meinte bei der Arbeit gewiß nur eine plastische Verstofflichung vorgeschwebt, diese vergegenwärtigende, aufnehmende, entrückt-gegenwärtige Gestalt verlangte von mir ihre Formung, und ich fühlte, daß ein auswendiges Wissen, was der Aufgabe entspreche - solches hier, etwas entsteht ohne vernünftigen Grund in logisch-formulierendem Geist, es verflüchtigt sich nicht selbst, es ist wesenhafter und ist doch eher - zum Überzeugen, wenn es sein muß, für den Träger eines gegenständlichen."
(221)

Natürlich ist der Güstrower Engel aus einer bestimmten Intention heraus entstanden, die sich als Werkkonzeption in ihren allgemeinen rationalen Zusammenhängen und Voraussetzungen auch umreißen läßt. Sie ist nur im Kontext seines Lebenskampfes gegen imperialistische, nationalistische, militaristische Bürgerlichkeit zu begreifen.

Wenige moderne bürgerliche Künstler haben so unter der bürgerlichen Gesellschaft gelitten, wenigen ist das bürgerliche Leben derart zur Qual geworden wie Ernst Barlach. Früh schon wollte er aus der Bürgerlichkeit herauskommen, aber nach anfänglicher Faszination durch den Roten Mai, den Internationalen Kampftag der Arbeiterklasse, den er 1890 in Hamburg miterlebte, findet er doch nicht den Anschluß an den großstädtischen revolutionären Proletariat. Seine Zuflucht wird die mecklenburgische Kleinstadt Güstrow. Unauflösbar war für ihn der Konflikt zwischen einer ins Öffentliche, gesellschaftlich Wirksame gezielten Kunstpraxis und seiner Abhängigkeit vom kapitalistischen Kunsthandel, von privaten Mäzenen, von einem Publikum aus Berliner Bürgern. Immer wieder stieg in ihm das Gefühl der Überflüssigkeit auf, schrecklich und bitter. "Was der Mensch gelitten hat und leiden kann," schreibt Barlach bereits 1911 an den Freund Reinhard Piper, "seine Größe, seine Angelegenheiten (inklusive Mythos und Zukunftstraum), dabei bin ich engagiert, immer mein Spezialgefühlchen oder meine mir eigenste Sensation ist ja belanglos, ist bloße Larve, wenn ich dabei aus dem Ring des Menschlichen heraustrete." (222) Und fast eineinhalb Jahrzehnte später, 1924, betont er: "Wir wollen klingen, dröhnen, läuten und wimmeln, wir wollen alles hören und sehen was in Menschen lebt, wenn das mit anderen als naturalistischen Mitteln zu machen ist, so frage ich nicht wie sie heißen..." (223) Stets verlangte es Barlach nach einer Aufgabe, die seiner Arbeit Würde und Sinn gab. Eine solche Aufgabe sah und löste er in seinen Kriegerdenkmälern, die nach einem Wort Franz Pfemferts Friedensmale sind; - so auch den Güstrower Ehrenmal, der Engel, so lädt sich auch ein Auftrag angeben. Erst war es ein Relief gedacht. Dann teilte Barlach der Denkmalsbehörde mit, "das Relief sei nicht möglich. Es schlage ein anderes Werk vor, das allerdings größer und kostspieliger sei. Flüchtig, beinahe befremdlich deutete er nun in niedrigem Gewölbe des Seitenschiffes eine schwebende Figur, die ganz in sich geschlossen sei und ein Höchstes an Konzentration darstelle." (224)

Der Güstrower Engel war das erste in der Reihe der Barlach'schen Friedensmale, die er 1927 in Güstrow, 1928 in Kiel, 1929 in Magdeburg, 1932 in Hamburg der selbst gewählten Bestimmung übergeben konnte: in ständig verschärfter Auseinandersetzung mit rechtsradikalen Verbänden wie dem Stahlhelmbund. Es ist [illegible] erinnert. Doch auch hierzu bemerkte Barlach: "In den Engel ist [illegible] scheinlich mißglückt." (225)

So wie [illegible] unterscheidet [illegible] intendierter und interpretierter Bedeutung, ähnlich [illegible] Intention als ideell vermittelter Produktionsmethode, in seinem extrem: der vulgären Soziologie, und der vermittelnden Intention, der tatsächlich intendierten Bedeutung.

In einem Brief an Carl Dedekam vom 14.12. 1913 hat Barlach wesentliche Bestimmungen des künstlerischen Prozesses herausgearbeitet. Zuerst die Intention als Impuls: "Es steht nur Sache selbst vorzudringen, so gestehe ich unumwunden, daß es mir vor allem um Gestaltung zu tun war, und werden dem, was 'man' mir vorwirft, dem bloß gedanklichen Zusammenklauben, ist mir gegen meine innerste Neigung. Aber nichts ohne ein Wollen, ein die Seele, die Schaffenslust anspannendes, das aufweckt schöpfen in [illegible] von Erfahrungen, die in äußerlich ihren Niederschlag die 'Wahrheit' schlechthin bedeuten!". (226)

Sodann das Verhältnis zwischen Intention und in Gestaltungsprozeß tatsächlich produziertem Gehalt: "Das Resultat ist da, und wollen er ein Künstler war, so muß es alles einschließen und hegen, ohne es zu wägen. In rund zwischen den Zeilen stehen, [illegible] Form, die nicht wirkt, enthüllt keine wirkliche Welt, und wenn die Künstlern die tiefsten, die geheimen und stärksten Kräfte enthüllen. Immer kann jeder, wer es mag, die Einzelheit für sich selbst entspricht der Lebendigkeit ihres Anderen. Aber ich andere kann ein Werk nur durch die Form überzeugen... Man spürt es oft, so wogen, ob [illegible] sprechen sollen, ja ob es, wenn dieses es und so oder ähnlich, selbst verantwortlich ist, je nachdem der Aufnehmende befähigt oder veranlagt ist - nicht lebendig wird und Eindruck macht? Dann war ja das Werk überflüssig, und [illegible] ist. Über Äußerste zu getrauen. Überhaupt: Die Klarheit der Künstler über sich selbst ist

weder richtig. Das handelt im Artikel, denn und - und Vieldeutigkeit einer Sache ist kein Beweis gegen sie, ich möchte geradezu sagen: für sie. Ist die Existenz eines Werkes von irgendeinem Belang, so sei die Rede dunkel sein, wenn nur die Kunst wahr ist und das Werk als Gestalt klar." (227)

Als produzierten Objekt mit spezifischer Kommunikations- und Bedeutungsfunktion besitzt das Werk - das Resultat - individuelle Objektivität. Es verselbständigt sich gegenüber seinen subjektiven Produktionsbedingungen, zu denen auch die Intention des Künstlers gehört. Das Kunstwerk ist weder dadurch ausgezeichnet, daß es ästhetische Informationen liefert, noch dadurch daß es nur die Intention seines Produzenten überliefert, die die Rezipienten blos nachvollziehen dürfen. Auf Grund der Tatsache, daß die künstlerische Aussage gestaltwertig, das Kunstwerk nicht nur Mittel, sondern gleichzeitig eigenständiges Objekt der Kommunikation, die es vermittelt, gewährt es nicht nur, sondern fordert von Rezipienten eine besondere Aktivität. Wie der Werkgehalt durch die kommunikative Aktion realisiert wird, ohne von ihr aufgelöst - verbalisiert - werden zu können - er bleibt an die sinnfällige Kunstgestalt gebunden, beschreibt Barlach wie folgt: "Der Gedanke erlebt eine Auferstehung und ist keineswegs das alte Ding, denn mein Gedanke ist so, wie er ist, nur für mich ganz ausfüllend; das wichtige persönliche Erlebnis... mag also für andere verlorengehen, ist es aber gestaltungskräftig gewesen in Anregung zu einem Werk, so wird es in Werk seine Kraft nicht verlieren und dem Empfänger und Empfindenden ein ihm ganz eigenes selbständiges Erleben schaffen." [228] Eben weil das Kunstwerk nicht objektsorientiert ist und folglich auch nicht in objektivierte, rein kognitive Darstellung auflösbar, ist es vielsinnig, ermöglicht es verschiedene Deutungen, die ihre eigene Historizität besitzen.

Das heißt freilich nicht, daß das Werk seinen Sinn erst in der Kommunikation gewinnt, in ihr ist Bedeutung gegenständlich objektiviert und gespeichert, aber sie muß gesellschaftlich erfahren und entfaltet werden.

Das Werk löst sich aus dem Produktionsprozeß und tritt in den historischen Rezeptionsprozeß, ein Prozeß des Gebrauchs und neuen nicht einfachen Wiedergebrauchs; die Wirkungsgeschichte beginnt.

anders als bei der Buchinformation, ist der Rezipient im Kunstprozeß nicht auf die Intention des Künstlers verpflichtet. Die Intention, eben kein objektzentrierter Sinn und keine rhetorische Absicht, ist nicht adäquat in rationale Begrifflichkeit zu übersetzen. Der Künstler fordert den Rezipienten geradezu auf, das Werk mitzuinterpretieren. Auch wissenschaftliche Kunstanalyse kann nur verallgemeinern, was an allgemeinen rationalen Momenten und Zusammenhängen faßbar.

Der Rezipient bringt seine eigene Intention auf gestalthafte soziale Selbstdarstellung im geschichtlichen Sinnhorizont als Bedürfnis ein.
Indem sich das Werk von der subjektiven Intention in Prozeß ihrer Produktion in der Gestalt gleichzeitig ablöst, ist im Werk mehr und möglicherweise anderes als vom Künstler intendiert ist. Schon der Stoff hat, wie Dürrenmatt hervorhebt, "sein immanentes Eigenleben, seine hartnäckige Gegenständlichkeit", die sich gegen die Intention durchsetzen kann. In umfassenden, vielfach vermittelten Abbildungszusammenhang zwischen Werk und geschichtlichem Gesamtprozeß ist die Intention des Produzenten nur ein Vermittlungsglied. Umgekehrt hat die Intention auch einen vom Bewußtsein und Wollen des Künstlers unabhängigen objektiven gesellschaftlichen Stellenwert. Dem diesen kritischen Punkt will Bahlas keinesfalls umgehen. Das ist ein bedeutender Vorzug seiner Konzeption.
Alfred Behrmann schreibt im Anschluß an Bahlas: "Der Begriff der voluntas auctoris ist nicht beschränkt auf das, was der Verfasser bewußt in seinen Text hineingelegt hat (die Grenze zwischen Bewußtem und Unbewußtem zu ermitteln, ist ja sehr heikel), sondern umfaßt, bis zur letzten Subtilität, was der Text an benennbaren Elementen enthält. Was er bedeutet, und zwar auf Grund seiner gedanklichen und sprachlichen Beschaffenheit, ist für den Interpreten die voluntas auctoris - die sogenannte objektive voluntas." (229)
Die Grundabsicht des Autors ist nach Bahlas objektiv sozial bestimmt. Da sie mit der "intendierten Bedeutung des Textes" identisch sei, so ist auch diese "von überindividuell-sozialen Faktoren bestimmt und limitiert durch bestimmte Traditionen". (230)
Auf Grund ihrer objektiven sozialen Bedingtheit hat die Grundabsicht auch eine vom Autorwollen unabhängige Widerspiegelungsfunktion gegenüber dem gesellschaftlichen Gesamtprozeß

was sich der Absicht entzieht.
Intention zu unterlegen, sie kann sich im Gegensatz zu ihr

Interessant ist Hegels Versuch, Rhetorik und Poesie zu unterscheiden. Auch Hegel erkennt Grenzen und Übergänge. So geht er von Gemeinsamkeiten aus.
Erstens: Der Rhetor setzt sich einen "subjektiven, immanenten Zweck, bei welchem er mit seinem ganzen Selbst lebendig dabeisein kann." (231)

Zweitens: Nach dem rhetorischen Zweck richtet sich auch die Entwicklung des Stoffs, die Behandlungsweise überhaupt.

Drittens: Der Rhetor soll sich "nicht nur an unser wissenschaftliches oder sonstiges vereinzeltes Denken wenden, sondern er soll uns zu irgendeiner Überzeugung bewegen und darf, um dies Ziel zu erreichen, auf den ganzen Menschen, die Empfindung, Anschauung usf. einwirken." (232)
Hiermit stellt Hegel zu Recht klar, daß es kein Spezifikum der Kunst ist, auf den ganzen Menschen einzuwirken, wie oft behauptet wird.
Wie sieht er nun die Unterschiede? Wo verlaufen die Grenzen? Bedeutet der rhetorische Zweck erstens eine Subsumtion des Stoffes unter allgemeine Gesichtspunkte und Gesetze, sei zweitens als letztes und höchstes Interesse nicht auf die Rede selbst abgezweckt, "so daß die ganze Form und Ausbildung der Rede vielmehr nur als das wirksamste Mittel gebraucht wird, ein außerhalb der Kunst liegendes Interesse durchzuführen" und "auch für den Hörer die Darstellung nicht als Selbstzweck dasteht, sondern sich nur als ein Mittel erweist, ihn zu dieser oder jener Überzeugung zu bringen oder zu bestimmten Entschließungen, Tätigkeiten usf. zu veranlassen." [233]
Drittens sei der Zweck "praktischer Art, Belehrung, Erbauung, Entscheidung von Rechtsangelegenheiten, Staatsverhältnissen usf., und damit eine Absicht für eine Sache, die erst geschehen, für eine Entscheidung, die erst erreicht werden soll." [234]
In ihrer notwendigen Bestimmtheit hat die rhetorische Zeichensituation die bloße Zweckmäßigkeit zum Kriterium. "Da es auf lebendige, praktische Wirkung abgesehen ist, hat der Redner den Ort, an welchem er spricht, den Grad der Bildung, die Fassungsgabe, den Charakter der Zuhörerschaft durchweg zu berücksichtigen, um nicht mit den Waffen des gerade für diese Stunde, Personen und Localität geeignetsten Tones den erwünschten Erfolg einzubüßen. (235)

heit und poetischem Selbstzweck absolut? Hegel selber relativiert sie. Poesie ist nicht herauszulösen aus dem übergreifenden Zusammenhang der sozialen Kommunikation. Das bestreitet auch Hegel nicht. Die Rhetorik berührt echte Gestaltungsfragen der kommunikativen Sprache. Aber die Poesie unterscheidet sich von der Rhetorik, "[denn] diese soll die Sache ausschließlich in der konkreten Wirklichkeit keine absolute isolierte Stellung behaupten wollen, sondern muß, selber lebendig, mitten ins Leben hineintreten." (23) Dies ist ein Widerspruch, den die Poesie für ihren Teilbereich auflöst, "daß sie die äußere vorgefundene Gelegenheit nicht als den wesentlichen Zweck und sich dagegen nur als ein Mittel betrachtet und hinstellt, sondern umgekehrt den Stoff jener Wirklichkeit in sich hineinsteht und mit dem Recht und der Freiheit der Phantasie gestaltet und ausbildet." (237)
Diese Lösung, dialektisch aufgefaßt, ist durchaus zu akzeptieren und schließt auch den Spezialfall operativer Kunstformen ein, die Hegel indes abwertet; das ist aber seiner sonstigen Konsequenz eher Inkonsequenz eines, der seinen Frieden mit den Mächtigen gemacht hat. Was ergibt sich aus der Beziehung von Rhetorik und Kunst für das Prinzip der Parteilichkeit als künstlerisches Prinzip?
Parteilichkeit in Anspruch nimmt für sich zunächst kein revolutionäres Pathos, es ist aber auch nicht nur ein ideologisch-konservatorisches. Lenins Parteibegriff, der von den Klassikern [illegible] verstanden wird, darf nun keineswegs, es sei von Lenin nur auf Publizistik, niemals auf Kunst bezogen worden, beliebig primär die weltanschauliche, ideologisch- und sozial-standortmäßige Einstellung des Künstlers mit allen politischen und organisatorischen Konsequenzen. Somit ist Parteilichkeit die grundlegende Determinante für das Selbstverständnis des fortschrittlichen Künstlers nicht nur an der Seite, sondern in den Reihen der Arbeiterbewegung. Es existiert für ihn nicht mehr die "selbständige Würde des Sängers" von Verlegers Gnaden (Hegel über Klopstock). (250)

Es gibt etwas anderes, die literarische und theoretische Tätigkeit als eine wesentliche Seite der Parteitätigkeit des Proletariats. Das ist nicht illusionär, sondern wirkliche Selbständigkeit, aber nicht isoliert, sondern innerhalb der gegebenen, historischen Notwendigkeit. Der kommunistische Schriftsteller steht – wie Lenin formulierte – "in seinem Stoff und seiner Tätigkeit, Parteiorganisation usw." (239) Seine schaffende Abbildung der imperialistischen Gesellschaft erfolgt nicht mehr vom engen bürgerlichen Standpunkt, aus der isolierten Monopolien-entfremdeten Intellektuellen, sondern vom Klassenstandpunkt der proletarisch kämpfenden Arbeiterklasse, an deren Kampf er nicht nur schöpferisch aktiv beteiligt ist, sondern in welchem er sein künstlerisches Antlitz und Gesicht hat. Gleichzeitig erweitert er die führende Rolle der Partei als Qualifikation ihrer Gesamttätigkeit auch für das Gebiet der Kunst.

Gilt Lenins Prinzip jedoch in vollem Umfang auch für die sozialistische Gesellschaft? Gilt es also auch, wenn die Arbeiterklasse unter Führung ihrer revolutionären Partei die ganze Gesellschaft nach ihren Grundsätzen umgestaltet, wenn sie den Charakter der Gesellschaft prägt und ihr voller Repräsentant ist? Ist die sozialistische Literatur Parteiliteratur im Leninschen Sinn oder ist sie nicht Literatur der ganzen, umgestalteten Gesellschaft? Dieser Widerspruch existiert im gleichen Maße, wie die Partei der Arbeiterklasse nicht mehr allein die Avantgarde der Klasse ist, sondern eine gesamtgesellschaftliche Führungsaufgabe erhielt. So verschwinden wesentliche Elemente der revolutionären Parteiliteratur im Leninschen Sinne die geistige Literatur im Sozialismus; sie ist keine bloße parteiliche Angelegenheit, die vom gesellschaftlichen Leben und seinen Aufgaben und Problemen unabhängig ist. Sie ist keine "Quelle des Gewinns von Einzelpersonen oder Gruppen", und der "Warencharakter literarischer Erzeugnisse" endgültig beseitigt. Unabhängig von Volkseigentum, muß und soll sie auch frei sein von "Anarchismus und auch von bürgerlich-individualistischem Individualismus". (239a)

Sie ist nicht zu weitgehender gesellschaftlicher Wirkungslosigkeit verurteilt, sondern wirkt tief in die geistigen und moralischen Wandlungsprozesse hinein.

Unter Führung der Partei der Arbeiterklasse schaffen die Werk-

"Spielraum materieller und kultureller Bewegungsfreiheit" (Clara Zetkin) (240) und erweitern ihn ständig. Das Leninsche Parteiprinzip der Literatur gilt - freilich unter veränderten Bedingungen - auch in der sozialistischen Gesellschaft. Die Künste entwickeln sich als Teil der gesamtgesellschaftlichen Bestrebungen unter Führung der Partei. Im Sozialismus hört die Literatur nicht auf, Parteiliteratur zu sein, sie ist es auf

befreiten Gesellschaft.

ideologische Weltsicht der Künstler, die geschichtlich-philosophische Perspektive, in welcher sie die Gesellschaft sieht, nicht nur rational begreift, sondern auch erfühlt, erlebt und auf sie einwirkt. Sie ist die innere Seite seiner Standortwahl, seine geistige Standortbestimmung, der Punkt, von dem aus er die Welt in ihr Gegenteil verwandeln will. Parteilichkeit ist ein künstlerisches Prinzip als soziale Qualität der künstlerischen Intention, d.h. wenn sie alle Merkmale der ästhetischen Intention teilt und nicht nur rhetorische Grundabsicht bleibt.

In diesem Zusammenhang ist Heines Auseinandersetzung mit der bürgerlich-liberalen Tendenzpoesie des deutschen Vormärz, die Heine ob seiner vermeintlichen Parteilosigkeit verklagte, äußerst lehrreich. Heines Ablösung von der Romantik vollzog sich bekanntlich in

mit Metternich und Preußen und deutscher Bürgerborniertheit. 1830 schrieb er darüber in seiner Denkschrift über Ludwig Börne: "Ich, der ich mich am liebsten damit beschäftige, Weltanschauungen zu

beobachten, metrische Wortzauber zu erhäschen, die Geheimnisse der Elementargeister zu erlauschen und mich in die Wundervolt alter Märchen zu versenken.... ich mußte politische Annalen [illegible], Zeitungsartikel [illegible], revolutionäre Skandale anzetteln, die Leidenschaften aufstacheln." (241)

[illegible] allen die Julirevolution, [illegible] und als freier Schriftsteller [illegible] talismus früh kennengelernt. Es fiel ihm nicht schwer und es [illegible] zu sehen - in Frankreich: "Seit undenklicher Zeit, nicht für sich hat das Volk geblutet... Im Juli 1830 erfocht es den Sieg an deren Stelle sie trat... Aber seid überzeugt, wenn wieder die Thurmglocke geläutet wird und das Volk sich [illegible], diesmal kämpft es für sich selber..." (242) [illegible] einen öffentlichen Sprecher [illegible] schreiben richten, in der Heine als "getreuer Abmahner" bezeichnet wird, "der die heutige französische Regierung [illegible] tritt". Der ergrimmerische Brief, der Heine als [illegible] Presse verschloß, gipfelte in der schonungslosen Frage: "Ihre Männer wie Perier und Ihre Anhänger, das heißt [illegible] (wie Heine) _agents, Saints, Commissaires und Boutiquiers_ noch mehr verhorresciert werden als die [illegible] Fürsten, Grafen und Barons, wer soll denn zukünftig Ihr Staaten regieren?" (243)

Der [illegible] Heine [illegible] die Abreise der Bettermittlerin [illegible] für den deutschen Liberalismus [illegible] "Deutschland auf Lebenszeit versperren". Den Unterdrückern [illegible] demokratischen Regungen in Deutschland schleuderte er die Worte entgegen: "[illegible](ich) klage sie an des [illegible] traumes, ich klage sie an der [illegible], ich klage sie an des Hochverrats [illegible] an!" (244)

[illegible] das Menetekel vorgehalten hatte, war stets ein Feind aller "Lohnschreiber der Aristokratie". Doch Heines Unterstützung war den Liberalen nicht genug; sie verlangten [illegible]

[illegible] Er begriff die bürgerliche Revolution als politische Befreiung vom Feudalregime, aber er konnte sie nicht verklären, da er die eigene Ausbeutung durch Bourgeois [illegible] Errichtung der Bourgeoisherrschaft, deren Gesetzmäßigkeit er erfahren hatte.

"Alle überlieferte Weiterheit, alle Güte, aller Humor, alle Poesie wird aus den Seelen herausgeputzt werden, und es wird dann nichts übrigbleiben, als die Maschinenwut Lupus der Mittelmäßigkeit." (245)
So fand sich Heine zeitweilig in einer peinlichen Situation: "Die Aristokraten überhäuften mich mit dem perfidesten Lobspruch, sie priesen mich fast zugrunde; ich wurde plötzlich wieder ein großer Dichter, nachdem ich ja eingestehen hatte, daß ich meine politische Rolle, den Jakobinischen Radikalismus, nicht weiterspielen könne. Die Radikalen hingegen fingen nun an öffentlich gegen mich loszuziehen (privatim taten sie es zu jeder Zeit) - sie ließen kein gutes Haar an mir, sie sprachen mir allen Charakter ab, und ließen nur noch der Dichter gelten. -
Ja, ich begann sogenannten meinen politischen Ruhestand und wurde gleichsam in Ruhestand nach dem Parnasse versetzt. Wer die erwähnten zwei Parteien kennt, wird den Grobmut, womit sie mir den Titel eines Poeten ließen, leicht würdigen. Die einen sehen in einem Dichter nichts anderes als einen träumerischen Apostel müßiger Ideale. Die anderen sehen in dem Dichter gar nichts; in ihrer nüchternen Rohheit findet Poesie auch nicht den dürftigsten Widerklang." (246)

Wie hat Heine die Kunst "als eine unabhängige zweite Welt" betrachtet, wie er es den [illegible] Goethezeit gelernt. Er ließ sich nicht verleiten, "die Poesie selbst als das Höchste zu proklamieren und von den Ansprüchen jener ernsten Wirklichkeit, welcher der Vorrang gebührt, abzusehen". (247) Verteidigung der sozialen Bedeutsamkeit der Poesie, das ist nicht die Sache Heines, daß er sich als Anwalt der wirklichen Welt und ihren Ansprüchen stellt, kann es bedeuten auch, daß er den Ernstfall nicht als Entscheidungs-Situation [illegible] wollte. Dennoch war Heine in höchstem Grade ein parteilicher Dichter.

Seine Position war ein neuer, nicht mehr borniert Partei-standpunkt, der Standpunkt der umfassenden materiellen und geistigen Befreiung des werktätigen Volkes. Vertrug sich mit diesem neuen Parteistandpunkt aber auch die Bekenntnis "Phantastisch/Zwecklos ist mein Lied. Ja zwecklos,/ (248) Wie die Liebe, wie das Leben,/ Wie der Schöpfer samt der Schöpfung"? Zunächst einmal darf der polemische Charakter dieser Äußerung nicht übersehen werden. Sie hat aber vor allen Dingen einen weltanschaulichen Hintergrund, ohne den sie nicht verständlich ist. Dies betrifft Heines Geschichtsauffassung. Heine ist äußerst skeptisch, wenn die Begriffe "Zweck" und "Mittel" als dialektische Bestimmungen der konkreten gesellschaftlichen Lebenstätigkeit der Menschen auf die Abstraktion der Gesellschaft übertragen werden.
Heine wendet sich gegen eine Geschichtsauffassung, die keine Höherentwicklung der Gesellschaft auf Grund gesetzmäßiger Beziehungen anerkennt: "Die einen sehen in allen irdischen Dingen nur einen trostlosen Kreislauf; im Leben der Völker wie im Leben der Individuen, in diesem, wie in der organischen Natur überhaupt, sehen sie ein Wachsen, Blühen, Welken und Sterben..." (249) Aber Heine ist auch kein Anhänger der finalistischen Konzeption einer absoluten Geschichtsvollendung: "Der oben besprochenen, gar fatalen fatalistischen Ansicht steht eine lichtere entgegen, die mehr mit der Idee einer Vorsehung verwandt ist, und wonach alle irdischen Dinge einer schönen Vollkommenheit entgegenreifen...In Deutschland huldigte ihr vornehmlich die Humanitätsschule. Wie bestimmt die sogenannte philosophische Schule dahin zielt, ist männiglich bekannt. Sie war den Untersuchungen politischer Fragen ganz besonders förderlich, und als höchste Stütze dieser Ansicht predigt man eine idealische Staatsform, die, ganz basiert auf Vernunftgründen, die Menschheit in letzter Instanz veredeln und beglücken soll." (250) Dieser Kritik am gemäßigt-philosophischen Idealismus stellt Heine seine Überzeugung gegenüber: "Beide Ansichten, wie ich sie angedeutet, wollen nicht recht mit unseren lebendigsten Lebensgefühlen übereinstimmen; wir wollen auf der einen Seite nicht umsonst begeistert sein und das Höchste setzen an das unendlich Vergängliche; auf der anderen Seite wollen wir auch, daß die Gegenwart ihren Wert behalte und daß sie nicht bloß als Mittel gelte und die Zukunft ihr Zweck sei. Und in der Tat, wir fühlen uns wichtiger genommen, als bei

uns nur als Mittel zu einem Zwecke betrachten möchten; es will uns überhaupt bedünken, als seien Zweck und Mittel nur konventionelle Begriffe, die der Mensch in die Natur und in die Geschichte hineingegrübelt, von denen aber der Schöpfer nichts wußte, indem jedes Erschaffnis sich selbst bezweckt und jedes Ereignis sich selbst bedingt und alles, wie die Welt selbst, seiner selbst willen da ist und geschieht.- Das Leben ist weder Zweck noch Mittel; das Leben ist ein Recht. Das Leben will dieses Recht geltend machen gegen den erstarrenden Tod, gegen die Vergangenheit, und dieses Geltendmachen ist die Revolution." (251) 7)
Auch die Poesie kann ihre Eigenart nicht entfalten, wenn sie ihren Zweck nicht in sich selber trägt, der alle Zwecke, für die sie nur Mittel ist, übergreift. Die Marxsche Losung für die Kritik als Theorie der revolutionären Praxis - "Sie gibt sich nicht mehr als Selbstzweck, sondern nur noch als Mittel" - (252) konnte so nicht für die Poesie dieser Praxis übernommen werden. Auch als Mittel im Kampf bezweckte sie sich selbst.
Eben weil sie nicht als im Grunde auswechselbares Kampfmittel für die beschränkten, ihre Klasseninteressen widerspiegelnden politischen Zwecke der liberalen Bourgeoisie gehandhabt wurde, sondern in der Hand Heines eine Waffe im Kampf für die vollständige, grundlegend soziale Emanzipation des Menschen durch die proletarische Revolution war, eben darum konnte sie auf keinen Fall darauf beschränkt werden, nur noch Mittel zu sein. Für die sozialistische Revolution, die die Emanzipation der menschlichen Sinnlichkeit einschließt, deren Endziel die menschliche Kraftentfaltung als Selbstzweck ist, kann die Kunst kein angemessenes Kampfmittel sein, wenn sie nicht ihr eigenes Wesen, ihre volle ästhetische Eigenart, entfaltet, ihren vermittelten Selbstzweck der ausdrucksspezifischen sozialsignifikanten Selbstgestaltung der Individuen. So wäre Heines Bejahung des Lebens in seiner Diesseitigkeit und Fülle, seine Sicht des Menschen als lebendiges, leibliches, mit kräftigen Sinnen ausgerüstetes Wesen, das einen Anspruch auf alle Genüsse der Erde hat, darauf, alle seine materiellen und geistigen Bedürfnisse im wesentlichen auch zu befriedigen, reine Theorie geblieben, hätte er sie nicht in der künstlerischen Gestaltung selber herausfordernd bestätigt.

Heines sinnenfreundliche, sensualistische Position, sein Kampf gegen alles Muckertum, alle Heuchelei, alle "Menschenmäkelei", alle Verteufelungen der Leiblichkeit und Bedürftigkeit des Menschen, sein Überschreiten des bürgerlichen Klassenhorizonts sind in seinem Werk nicht theoretisches Programm und politische Forderung geblieben, sie prägen es in den Gestaltungselementen- und -mitteln, in allen Aspekten seiner ästhetischen Gestalt. Diese Erfahrungen sind für die Parteilichkeit als künstlerisches Gestaltungsprinzip generell verbindlich geblieben. Becher hat ähnliche Erfahrungen gemacht, auch Brecht. Für Becher ist der Künstler nicht "nur eine Art Funktionär, der auf dem Gebiete der Propaganda mit literarischen Mitteln arbeitet". (253) Das Leninsche Prinzip der Parteilichkeit stand für Becher nie in Widerspruch zur Verteidigung der Poesie, zu welcher er leidenschaftlich aufrief, wohl wissend indes, daß" das Lebensrecht der Poesie nur im Zusammenhang mit den Rechten verteidigt werden kann, die uns erlauben, Menschen zu sein". Parteilichkeit bedeutet keine Einengung der Literatur nach Form und Inhalt, keine Vorschriften für Thematik und Gestaltungsweise; gerade in der faschistischen Nacht formulierte Becher im unmittelbaren Einklang mit der Partei die Kampfaufgabe, "eine Dichtung zu schaffen, die in Breite und Tiefe alles das in sich zu erfassen versucht, was bisher die deutsche Dichtung geschaffen hat". (254) Mit dieser Aufgabenstellung korrespondieren Brechts Auffassung von Weite und Vielfalt, Anna Seghers Forderung nach Breite und Tiefe des Realismus in kommunistischer Parteilichkeit.

Parteilichkeit ist das Herzstück der künstlerischen Intention in der Kunst des sozialistischen Realismus; sie ist ein ästhetisches Hauptmoment ausdrucksspezifischer sozial signifikanter Selbstgestaltung der Individuen in formiertem Material und im Inhalt der Kunstgestalt; sie ist aber nicht mit rhetorischer Parteilichkeit identisch, da die künstlerische Intention jeden praktischen Zweck, der in der Bestimmtheit der Kommunikation mitgesetzt ist, übergreift; die ästhetische Intention ist von rhetorischer Absicht nicht einholbar - sie unterscheiden sich in der Reichweite, genauer an der Tiefe des Menschlichen. Parteilichkeit ist im künstlerischen Zusammenhang in einen nichtinstrumentalen kommunikativen Selbstvollzug integriert.

4. Zur Dialektik der Gehalte – metatheoretische Analyse zu einer Modellanalyse: Der Doryphoros des Polyklet

4.1. Semantische Tiefenstruktur und satzsprachliche Oberflächenstruktur

In der ästhetischen Zeichensituation treten Darstellungs-Objekt und Erkenntnisobjekt auseinander. So kann das Dargestellte das Erkenntnisobjekt nie direkt erfassen; eine solche Absicht hätte eine Darstellung nach den Kriterien der objektzentrierten semantischen Beziehung zur Folge - damit den Verzicht auf jegliche künstlerische Intention.
Das Darstellungsobjekt erfährt in der künstlerischen Gestaltung eine sinnfällige Darstellung, die durch die Dialektik von semantischer Differenz und Kongruenz ausgezeichnet ist. Das Erkenntnisobjekt hingegen ist sinnfälliger Darstellung nur indirekt, d.h. über eine Zeichenbeziehung zugänglich. Diese ist nicht von selbst gegeben, sie wird durch das Subjekt hergestellt ist von ihm abhängig. Diese Zeichenbeziehung bliebe konventionell und damit im unversöhnlichen Widerspruch zur Unmittelbarkeit und Sinnlichkeit künstlerischer Gestaltung, beruhte sie nicht auch auf objektiven Beziehungen zwischen sinnfälliger Darstellung, Darstellungsintention und Erkenntnisobjekt. Die Zeichenbeziehung zwischen evidenter Darstellung und nicht evidentem Erkenntnisobjekt künstlerischer Aneignung ist daher vorrangig <u>indexikalischer</u> Natur, ikonischer Natur nach der Seite des Darstellungsobjekts, symbolischer Natur nach der Seite des Subjekts.
Die Unmittelbarkeit der Kunstgestalt in doppelten - sinnlich- und ideell-gegenständlichen - Sinne hat nun, vermittels ihrer ihre Sprachfunktion, Abbildcharakter. Künstlerische Abbildung ist stets an bestimmte Zeichenfunktionen gebunden und entfaltet sich in einem Beziehungsgefüge semantischer Konstituenten, das wir als <u>Dialektik der Gehalte</u> bezeichnen. Erst in ihrer vielsinnigen Bedeutungszusammenhang ergeben diese semantischen Konstituenten das, was wir <u>Gehalt</u> nennen.
Der ästhetische Gegenstand - das Kunstwerk - ist als Resultat künstlerischer Produktion Objekt primär-ästhetischer Rezeption. Die künstlerische Produktion trägt besonderen semantischen Charakter; sie ist ein sinnlich-gegenständliches (darstellendes) Gestaltungsprozeß, der weltanschaulich intendiert frei als gestalthafte soziale Selbstdarstellung in seiner für den [illegible] und [illegible] Teilwirklichkeit der Individuen gestaltwertigen Ausdruck erhält. Der ästhetische Gegenstand ist Vermittlungsform <u>kommunikativer</u> gesellschaftlicher Beziehungen, d.h. er muß material funktionieren, um als [illegible]

in welcher es selber erst gesellschaftlich und nicht nur dinglich realisiert wird. Auch für die künstlerische Produktion gilt: "Während des Arbeitsprozesses streift sich die Arbeit bestimmte aus der Form der Ruhe in die des Seins, aus der Form der Bewegung in die der Gegenständlichkeit usw." (255) Doch die Rezeption, als kommunikative Realisierung oder Fortsetzung der künstlerischen Aneignung als (sinnerfüllter, als abgeschlossener) Prozeß, setzt die Dinghe wieder frei, die Gegenständlichkeit in die Form neuer Bewegung um; darin liegt die Produktivität ästhetischer Rezeption.

Das Kunstobjekt, Produkt künstlerischer Produktion und Bedingung primär-ästhetischer Rezeption, hat Gestaltcharakter; das setzt Sinnerfülltheit voraus, aber nicht als verbalbegriffliche Summe, sondern als Ganzheit; das Kunstwerk ist sinnerfüllte Ganzheit, und nur ganzheitlich sinnlich wahrnehmbar. Diese sinnerfüllte Ganzheit zeichnet sich aber dadurch aus, daß sie 1. nicht gegeben, sondern produziert, erzeugt, und 2. gesetzhaft strukturiert ist; diese Struktur ist nicht mehr allein sinnlich wahrnehmbar. Insofern ist die Kunstgestalt mehr als sinnerfüllte Ganzheit; sie hat eine latente semantische Struktur, die aber nicht von ihrer Materialstruktur abzuheben ist; die semantische Struktur bildet sich nur in der strukturellen Durchbildung des Materials aus. Die Materialstruktur wird in eine Sprachstruktur transformiert, so aber nur so kann sie in eine semantische Struktur transformiert werden; dieser Prozeß kommt im Werk zum Einstand als Resultante zentripetaler und zentrifugaler Kräfte.

Der ästhetische Gegenstand ist folglich noch nicht in seiner Gestalt begriffen, wenn wir ihn nicht in seiner Struktur begreifen; ohne seine eigenartige Struktur kann er seine eigenmächtige Funktion nicht geltend machen. Die Einheit von Struktur und Funktion gilt auch für das Kunstwerk.

"Alle Objekte der Erkenntnis haben eine Struktur. Objekte der Erkenntnis können nicht nur Dinge (Erscheinungsformen der Materie) sondern auch ihre Eigenschaften oder Relationen oder auch Bewußtseinsinhalte sein. Deshalb gibt es materielle und ideelle Strukturen (z.B. hat eine Theorie, ein Kunstwerk (Bild, Melodie, Roman usw.) auch eine Struktur." (256)

Das Kunstwerk hat eine ideelle Struktur, die eine gewisse Nähe zu der materialgemäßen Struktur des sinnerfüllten Gegenstands zeigt, und zwar nur sofern diese als Zeichenstruktur funktioniert

Gerade für nonverbale künstlerische Gestaltungen gilt, was Klaus schreibt: "Wenn wir davon ausgehen, daß Zeichen Objekte, meinen wir stets Zeichenstrukturen und nicht einzelne Zeichen" (257) Natürlich sind auch ganze, bedeutungstragende räumliche Gestalten - eine Plastik - wie ein (komplexes) Zeichen zu betrachten, aber als Suprazeichen, wenn auch dialektisch, wie wir sehen werden, vermöge seiner besseren Struktur es, dieses gerade auf Grund seiner Einfältigkeit. Wir meinen es in Gestaltenbesteht nicht Einzelzeichen oder auch Ketten von Einzelzeichen, sondern wir Zeichen in syntaktischen Verflechtungen, mit strukturell verbundenen Zeichen zu tun. Als Struktur des materialen Gegenstands vernehmen wir das Beziehungsgefüge seinen seinen Bestandteilen (Konstituenten), die wir in die Struktur hineinziehen. Dabei gehen wir davon aus, daß es ohne strukturbildende Elemente, die in dieser Hinsicht ausgezeichnete Elemente sind, keine Struktur gibt, weder gemeinsam, noch funktionell, und daß umgekehrt diese ausgezeichneten Elemente in ihrer Beziehungszusammenhang nicht nur die Struktur, sondern auch sich selber bestimmen. Beziehungen sind immer an Elemente gebunden, die wir in dieser Hinsicht als Relate denken. Dabei sehen wir von der besonderen inhaltlichen Bestimmtheit dieser Relate ab. Das Relationsgefüge, das wir als Struktur denken, ist relativ, d.h. innerhalb eines bestimmten Zeitintervalls, eines historischen Materialstands, zeitinvariant.

Die semantischen Konstituenten der Gestaltungsstruktur sind:

- Evidenzgehalt
- Konnotationsgehalt
- subjektive Intention
- objektive Intention
- Invarianzgehalt
- Rezeptionsgehalt

Diese semantischen Konstituenten werden für bestimmte Gegenstände angenommen, gleich welcher Art, gleich welcher Individualität. So geht hier an jene Form der Universalpragmatik, Sprachformularen, die Klaus auch für die Poesie gelten lässt: "Die Verknüpfungsmöglichkeiten der sprachlichen Regeln endet ... an der Grenze der Sätze. Wie Sätze zu Texten, also Erzählungen, Abhandlungen, Gedichten usw. verknüpft werden, wie diese sich gliedern und Zusammenhänge bilden, das hängt nicht mehr von sprachlichen Regeln ab, sondern ergibt sich aus der

gesagt werden soll." (258)

Doch auch auf dieser Ebene resultieren aus der Modifizierung der semantischen Konstituenten in den einzelnen Künsten und der sozialhistorisch determinierten Art der Beziehungen zwischen ihnen strukturelle Zwänge.
So ist z.B. in realistischen Stellungen des Verhältnis von Evidenzgehalt und subjektiver Intention, von subjektiver und objektiver Intention, damit schließlich auch von subjektiver Intention und Invarianzgehalt ein grundsätzlich anderes als in nichtrealistischen Schulen.
Zwischen den Konstituenten der ihren Texten nach idealen Struktur der Kunstgestalt bestehen Beziehungen:
- zwischen Evidenzgehalt und Konnotationsgehalt
- zwischen Evidenzgehalt und subjektiver Intention
- zwischen Evidenzgehalt und objektiver Intention
- zwischen Evidenzgehalt und Invarianzgehalt
- zwischen Evidenzgehalt und Rezeptionsgehalt
- zwischen Konnotationsgehalt und subjektiver Intention
- zwischen Konnotationsgehalt und objektiver Intention
- zwischen Konnotationsgehalt und Invarianzgehalt
- zwischen Konnotationsgehalt und Rezeptionsgehalt
- zwischen subjektiver Intention und objektiver Intention
- zwischen subjektiver Intention und Invarianzgehalt
- zwischen subjektiver Intention und Rezeptionsgehalt
- zwischen objektiver Intention und Invarianzgehalt
- zwischen objektiver Intention und Rezeptionsgehalt
- zwischen Invarianzgehalt und Rezeptionsgehalt

Diese Beziehungen sind relativ konstant, d.h. sie gelten für unterschiedlichste Kunstwerke und verschiedenartigste Kunstgattungen und -genres, unbeschadet ihrer jeweiligen inhaltlichen Ausfüllung und qualitativen Verschiedenheit; es sind jedoch widersprüchliche Beziehungen, die je nach sozialhistorischer Bestimmtheit des künstlerischen Aneignungsprozesses und je nach historischem Literaturbewußtsein unterschiedlich bis gegensätzlich ausgeprägt sind.

Wenn auch die semantische Struktur nur in der Materialisation sich bildet, indem das Material semantisch intendiert strukturell durchgebildet wird, sind sie doch nicht identisch; die semantische besteht als Tiefenstruktur, als latente Struktur

die Materialstruktur - diese ist evidente Struktur, Oberflächenstruktur.

Der Aufbau von Gebäudestrukturen in den Künsten setzt systematische Prinzipien voraus. Diese haben sich historisch entwickelt und entwickeln sich stets. Faktisch prägen sie sich nie in engeren Sinn materialunabhängige Konstruktionsprinzipien, Gestaltungsverfahren, der verschiedenen Kunstgattungen aus. Obwohl die syntaktischen Prinzipien allein in je gattungseigener, historischer und individueller Bestimmtheit die Werkstruktur regieren, sind sie mit den Gattungsprinzipien und -verfahren nicht identisch. In ihrer relativen Konstanz und Zeitinvarianz überragen sie vielmehr die einzelnen Gattungen und erlauben die Abhebung von Gestaltungsstrukturen in übergeordneten Strukturklassen.

Da es sich hierbei um Entwicklungsvorgänge handelt, um die Geschichte der Künste, ihrer Gattungen und Genres, die Widerspruchsbewegung des historischen Materialstands, ist es erforderlich, eine Gruppe von Kriterien einzuführen, "die an der Struktur selbst das Entstehen von qualitativ Neuem zu erkennen gestattet" (259) Dazu gehören nach Ley" Muster und Verfahren, durch die ein deutlichster Veränderung der Struktur auf einen bestimmten, kontrollierbaren Bereich eingrenzbar bleibt". "Muster kennzeichnen Elemente und Relationen mit relativ konstanter Konfiguration." (260) "Das Hinzuführen der höheren Kategorie des Verfahrens gestattet, solche Vorgänge darzustellen, bei denen das Muster einer unter ständiger innerer Veränderung erhält, aber an neu entstehenden Merkmalen ablesbar wird, wieweit diese durch den konstanten Muster durchgerechnungen sind, um in den das Muster begleitenden Katalog von Merkmalen hinzeichend deutlich hervorzutreten." (261) So sind in der historischen Entwicklung der Künste zu Gruppen der Gattungen und Genres Merkmalsgruppen zu erheben, die stilrealitätlich relevant sind. In der Interpretation der Kunstwerke sind ferner synchronische und diachronische Betrachtungsweisen nicht zu trennen, nicht nur wegen der stilgeschichtlichen Bezüge ergeben, in welchen sie noch allein Struktur gewinnt. Nicht nur die Produzenten und die Rezipienten haben eine diachronische Struktur, auch die Werke der Künste sind transformieren eine Struktur des Werdens in eine synchronische Struktur, in der die diachronische als raumzeitliche Gestaltungsdimension lebendig bleibt.

Die Bedeutung etwa der Kunstgeschichte vor allem auch als Strukturgeschichte statt als bloßer thematisch orientierter Ausdrucksgeschichte hat Dehmel wenn auch den Vorleistungen Riegls mit größtem Nachdruck Wölfflin hervorgehoben. Wölfflin betrachtete die Gestaltungsweise der bildenden Kunst als eine Sprache mit einer historisch sich wandelnden Grammatik und Syntax. Er suchte Gesetzmäßigkeiten einer, wie wir sagen würden, kulturbezogenen Produktivkrafterschließung visueller Gestaltungsmöglichkeiten aufzufinden. "Jeder Künstler findet bestimmte 'optische' Möglichkeiten vor, in die er hineinwuchs ist. Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. Das Sehen an sich hat seine Geschichte..." (262) In seiner "Revision von 1933 als Nachwort" zu den "Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" von 1915 gibt Wölfflin zur Bestimmung der künstlerischen Widerspiegelung einen entscheidenden Hinweis, obwohl er den Widerspiegelungsgedanken als ein mechanistisches Modell in Frage stellt:
"Wenn man die Kunst mit einem Spiegel verglichen hat, der den wechselnde Bild der 'Welt' wiedergebe, so ist das ein doppelt irreführendes Gleichnis: die schöpferische Arbeit der Kunst läßt sich nicht gut mit einer Abspiegelung vergleichen; wollte man aber den Ausdruck gelten lassen, so müßte man sich bewußt bleiben daß der Spiegel an sich immer wieder von anderer Struktur gewesen ist." (263)
Panofsky hatte in einer frühen Kritik an Wölfflin geschrieben: "Das individuelle Ausdrucksstreben, das den einzelnen Künstler zu einer nur ihm eigentümlichen Formgebung und zu einer persönlichen Auffassung oder Bestimmung des Gegenstandes führt, bewegt sich zwar in allgemeinen Formen, aber diese selbst sind ihrerseits nicht weniger nur einem Ausdrucksstreben hervorgegangen, aus einem der ganzen Epoche gemeinsamen kommunen Gestaltungswillen, der in einer grundsätzlich gleichen Veranlagungsweise der Seele, nicht des Auges, begründet ist." (264)
Doch auch Wölfflin betont später für die visuellen Gestaltungsmöglichkeiten in ihren je historischen Kunstem nach übergreifenden gesetzmäßigen Entwicklungsbögen: " ... wenn sie einerseits als relativ unabhängig (von den einzelnen Künstler) gelten können, so sind sie für die Gesamtphysiognomie einer Zeitalters doch wesentlich mitbestimmend und - letztlich naturbedingt - in die außerbildliche Geistesgeschichte verflochten." (265) Auch Wölfflin spricht nicht den einseitigen geistesgeschicht-

lichen Zusammenhang, obgleich er ahnungsvoll äußert: Wenn die immanente Entwicklung in der bildenden Kunst "mit der allgemeinen Geistesgeschichte zusammengeht, so beruht das nicht auf dem Verhältnis von Grund und Folge, wenigstens nur teilweise; Das Wesentliche bleibt die eigenartige Entwicklung aus gemeinsamer Wurzel." (266) Welches aber ist die gemeinsame Wurzel? Der Ansatz ist richtig: die relativ eigengesetzliche Entwicklung der ästhetischen Produktivkräfte in der bildenden Kunst ist tatsächlich nicht der allgemeinen Geistesgeschichte zu subsumieren; es gibt eine gemeinsame Wurzel, sie liegt allerdings im sozial- und kulturgeschichtlichen Gesamtprozeß, in den die Kunst ebenso eingebettet ist wie die Philosophie, der aber in der allgemeinen Ideologiegeschichte und in der Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Produktion auf ganz verschiedenartige Weise reproduziert wird. Keineswegs spricht Wölfflin von "einer isolierten selbständigen Ab- und Auswickelung". Wenn er von der Eigengeschichte spricht, so unter dem strikten Hinweis: "Jene internen Prozesse gemäß ihrer sinnlich-geistigen Natur haben sich stets der umfassenderen Allgemeinentwicklung jeder Zeit eingeordnet. Es sind keine eigenwilligen Separatprozesse." (267) Eine ganz andere Frage ist es, ob es Wölfflin tatsächlich gelungen ist, allgemeine Gesetzmäßigkeiten einer "Sehgeschichte" zu finden bzw. ob es solcherart allgemeine Gesetzmäßigkeiten in Form übergreifender und auf jeweils neuer Stufe sich wiederholender Entwicklungsbögen überhaupt gibt. Doch diese hochinteressante Frage kann hier nicht behandelt werden.

Wir fragen nach der Abbildfunktion nicht nur verbaler, sondern vor allem nonverbaler künstlerischer Gestaltungen. Wir würden die Abbildrelation mechanistisch beschränken, würden wir sie allein an ein identifizierbares Darstellungsobjekt binden. Künstlerische Abbildung wäre auf einfältige Abbildung begrenzt. Das würde den künstlerischen Spielraum für Phantasie und Initiative ungeheuer einengen, müßte letztlich auch zu einer Abwertung der Kunst in ihren spezifischen Erkenntnismöglichkeiten führen. Ausgeblendet wäre die Dialektik von Stoff und Gegenstand. Sofern jedoch der gesellschaftliche Erkenntnisprozeß nicht nur allein einfältige Resultate hat, sondern vielschichtige und -vermittelte rationale Abbilder erbringt, geht es um die Abbildung von Objektstrukturen in kognitiven Strukturen. Das gilt im Prinzip auch für den sensorischen

dh. kognitive Leistungen der Abstraktion und Konstruktion.
[illegible] strukturen über. Nicht erst der Werkzeug strukturiert unser Sinnesmaterial. Abbildung ist auf keiner Stufe ein Verhältnis qualitativer Gleichheit (Eine Kopie ist [illegible] Abbild und Urbild sind), sondern stets ein Verhältnis strukturaler Analogie, d.h. der Gleichheit von seiner Qualität nach Nicht-Ähnlichen.
Überhaupt [illegible] ist ein [illegible] Konstruktions- und Konstruktionsprozeß, den wir in seiner semantischen Spezifik nur begreifen, wenn wir uns von dem verbreiteten Vorurteil trennen, daß Denken stets verbales Denken sei, daß also Bildung kognitiver Strukturen vollziehe sich [illegible] verbalen kommunikativen Strukturen, in Formen und Formen ebenso wie in Texttypen - unter der Voraussetzung [illegible] verfügbarer syntaktischer Prinzipien. Damit wäre zum [illegible] Unmöglichkeit einer [illegible] subjektiven Intention wie in objektiven Ergebnis [illegible] begriffliche Darstellung aufhebt. Das aber ist sie nicht. Darum müssen wir ein eigenständiges Denken in nonverbalen kommunikativen Material annehmen, ein Denken, das freilich jederzeit verbal reflektiert werden kann - wer wüßte in seinen Abstraktions- und Konstruktionsprinzipien - , aber seine Eigenständigkeit wahrt. Dieser Umkreis ist nicht einfach als Denken in Bildern, auf Grund ihres semantischen Potentials sind Bilder in kommunikativer Gestalt immer schon [illegible] Zeichen, aber es ist kein Denken in Sprachzeichen, sondern in Strukturen, die [illegible] nach identifizierbaren, historisch [illegible] und [illegible] lichen, aber nicht [illegible] konstituierten syntaktischen Regeln. Sind die nonverbalen Denkaktivitäten in den verschiedenen Realisierungen der bildenden Kunst, [illegible] Architektur, die Musik analog zu verbalen Denkhandlungen in den Sprachwissenschaften, etwa in der Optik oder dem Tanzmusik, die "bildlichen Zeichenreihen" zu verstehen?
1) In Parallele zu Denkleistungen in der sprachlichen Kommunikation [illegible] bei [illegible] Zeichen und Zeichenstrukturen [illegible] einer visuellen Kommunikation so sind diese nicht konventionell, sondern deiktischer Natur, auch wenn ihre Gehalte letztlich [illegible] sind. Unter [illegible] Zeichen, Zeichen, die kraft ihrer Gestalt bzw. kraft ihrer [illegible]

ein reales oder fiktives Objekt darstellen, und indexikalische Zeichen zusammen, die gleichermaßen sinnfällig, aber nicht kraft dessen, sondern auf Grund eines Wirkungszusammenhangs als Spuren, Verweise, Indizien ein nicht präsentes oder überhaupt latentes Objekt darstellen.

2) "Jede künstliche Sprache bedarf der natürlichen Sprache als Metasprache." (268) Das gilt allgemein, auch für nonverbale künstlerische Gestaltungen. Sie erfordern zu ihrer Rezeption, sofern diese kommunikativ, d.h. mitteilbar werden soll, die natürliche Wortsprache als allgemeinstes Verständigungsmittel. Nicht gilt indes für die Künste, was Klaus in diesem Zusammenhang hervorhebt: "Wesentlich aber ist, daß man, wenn eine ... künstliche Sprache einmal konstituiert wurde, nicht gezwungen ist, ständig mit dem Code zu arbeiten, der als Übersetzungsschlüssel zwischen dieser und der natürlichen Sprache fungiert." (269) Das trifft für die Künste nur insofern zu, als auch der Künstler sein Denken im nonverbalen kommunikativen Material nicht ständig verbal reflektieren muß. Doch einen Übersetzungsschlüssel, der erlauben würde, das Gestaltete durchgängig zu verbalisieren, gibt es in den Künsten nicht; denn nonverbale Zeichen und Zeichenstrukturen dienen hier nicht zur Abkürzung und Vereinfachung. Bereits das, was der Künstler sagen will, ist nicht angemessen zu verbalisieren. Gleichwohl gilt für die nonverbalen künstlerischen Gestaltungen und ihre historisch bestimmten syntaktischen Prinzipien und gattungsgemäßen Verfahren, daß der Künstler mit Zeichen für die Gedanken operiert und die Zeichen in ihrer strukturellen Verbindung vorwiegend operative Bedeutung haben, welche sich erst durch Interpretation in eidetische verwandelt.

Wir wollen nunmehr die semantischen Konstituentien der Kunstgestalt erörtern. Wir wählen dafür eine nonverbale Gestaltung als Modellfall und werden vor allen auf die Durchdringung von semantischer Tiefen- und materialsprachlicher Oberflächenebene unser Augenmerk richten.

Da es hierbei in erster Linie um methodologische Fragen geht, schien es nicht erforderlich, eine eigene Werkanalyse vorzulegen. Der methodologische Gesichtspunkt ist vielleicht sogar in textheoretischer Analyse schärfer herauszuarbeiten. Die Objektsumme, die in diesem Falle das Material der Untersuchung liefert, ist

Wir von den Archäologen Wolfgang Schindler vorgenommene Analyse
eines der bekanntesten Beispiele klassisch-griechischer Plastik:
des Doryphoros, also des Speerträgers, des Meisters Polyklet,
der neben Phidias als der bedeutendste Bildhauer des 5. Jahr-
hunderts v.u.Z. gilt. (270)
Wir wählen dieses Beispiel nicht aus Gründen klassizistischer
Kunstarienierung, wie sie etwa den deutschen Archäologen
Gerhard Zinserling bewogen haben, Gestaltungsmerkmale der klassi-
schen griechischen Plastik für schlechthin verbindlich für die
Kunst des Sozialistischen Realismus zu erklären. 8) Wir entschei-
den uns für dieses Beispiel aus vier Gründen, die hier genannt
seien:
1. liefert Schindlers Analyse eine Reihe von Anhaltspunkten,
die sich der methodologischen Verallgemeinerung in der hier
eingeschlagenen Richtung anbieten;
2. hatte Lothar Kühne einen Vergleich zwischen einem Flugzeug
und einer Bronzeplastik angestellt, um Degenerationen des tech-
nischen und des ästhetischen Gestaltbegriffs hervorzuheben;
3. bildete ein frühklassischer, von Rilke fälschlich als
archaisch bezeichneter Torso den Vorwand für das berühmte Gedicht,
in welchem er das Wesen des künstlerischen Prozesses gestaltend
reflektiert; wir haben uns wiederholt auf dieses Gedicht bezo-
gen, aber noch nicht die vielleicht nicht belanglose Frage erör-
tert, wieso Rilke gerade durch diesen Torso zu solchen weitrei-
chenden Ergebnissen geführt wurde, oder anders gefragt, wie es
kommt, daß der Torso als Objekt die Intention durchaus trägt.
4. aber liegt ein großer Reiz darin, Hegel beim Wort zu nehmen.
Schließlich hat Hegel das (ästhetische) Ideal nach dem Modell
der klassischen antiken Skulptur entworfen.
Inwieweit ist eine solche Skulptur wie der Doryphoros selbst in
sich selber verschlossen? Ist eine solche Form wie Hegels Ideal
nicht schon ein idealisiertes Modell, das tatsächlich kunst-
praktisch nie existiert hat?

2. Oxidationsgrad oder ionischer Gehalt

Kunst ist nicht denkbar ohne ikonische Evidenz. Die Ikonizität des Kunstwerks ist strukturiert: als solche der Momente wie der Beziehungen wie schließlich des Werkganzen als Superikon. Die (indirekte) Ikonizität verbaler Gestalten ist nicht an der Gestalt festzumachen; sie liegt im Gehalt, soweit er sinnlich faßbar - in aller einschränkenden und erweiternden Eigenart, wie von Theodor A. Meyer dargelegt. 9) Doch letztlich ist auch in der Bildenden Kunst die Ikonizität nur als Gehalt zu begreifen, da es zu ihrem Wesen gehört, daß die Gestalt den Gehalt bildend mitbestimmt.

Wir sprechen daher vom ikonischen Gehalt des Werks und verstehen darunter alle sinnlich faßbaren Momente der Bedeutung, soweit sie allein in ihrer Sinnfälligkeit genommen werden. Im ikonischen Gehalt erfassen wir alles, was im Kunstwerk an Bedeutung evident ist. Darum können wir den ikonischen Gehalt auch als Evidenzgehalt bezeichnen. Der ikonische Gehalt, da es hier um sinnfällige Darstellung realer oder konstruktiv idealer Objekte geht, ist auch als sinnlich faßlicher Darstellungsgehalt zu betrachten.

Norbert Kreuzlin hat meines Wissens als erster auf die Bedeutung der von Panofsky in dem berühmten Aufsatz "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst" (1932) entwickelten methodologischen Gesichtspunkte des Phänomensinns, des Bedeutungssinns und des Dokumentsinns auch für die systematische Ästhetik aufmerksam gemacht. (271) Zweifellos sucht Panofsky mit dem Phänomensinn die Ikonizität des Werks, seinen Evidenzgehalt zu erfassen. Nachdem Panofsky die falsche Alternative einer rein "formalen" und einer rein "gegenständlich" Beschreibung zurückgewiesen hat, da sie in der dem Menschen und seiner gegenständlichen Welterfahrung gemäßen natürlichen Werkansprache gar nicht vollziehbar sei: "Eine wirklich rein formale Beschreibung dürfte nicht einmal Ausdrücke wie 'Stein', 'Mensch' oder 'Felsen' gebrauchen...", erläutert er am Beispiel der Auferstehung von Grünewald den Phänomensinn dahingehend, daß er "jenen hellen Farbkomplex da in der Mitte als einen 'schwebenden Menschen mit ausgebreiteten Armen und Füßen'" beschreibt. Er verbleibt damit "noch in einer Reihe von Sinnvorstellungen, die den Betrachter auf Grund seiner optischen Anschauung, seiner Tast- oder Bewegungserfahrung, kurz auf Grund seiner unmittelbaren Daseinserfahrung ungezwungen mal vertraut sind." (272) Der

ikonische Gehalt ist darum nicht identisch mit der ikonographischen Dimension des Werks, was Panofsky auch für den Phänomensinn festhält. Auf Grund der Beeinflussung Panofskys durch die Phänomenologie muß allerdings der Begriff "Phänomensinn" als vorbelastet erscheinen; er ist auch nach den hier zugrunde gelegten semiotischen Prämissen ungeeignet, weshalb wir uns für den Begriff des ikonischen oder Evidenzgehalts entscheiden.
Wie beschreibt Schindler den ikonischen Gehalt des Doryphoros? Der Doryphoros existiert nicht mehr im Original. Die Statue ist jedoch in einer Vielzahl antiker Kopien überliefert, die eine Identifizierung und Rekonstruktion ermöglichen, zumal die Schriftquellen genaue Auskunft geben. Die am vollständigsten erhaltene Kopie besorgt die Überlebensgröße der Figur (2, 12 m.) Sie fand sich in der Palästra eines der Stadtbäder von Pompeji und wird nach ihrem Aufbewahrungsort, dem Nationalmuseum in Neapel, die Neapeler Replik genannt. In Berlin ist der großartige Torso Pourtalès zu bewundern, eine der "qualitätsvollsten, wenn auch weniger vollständig erhaltenen Kopien". Nach der Bestandsaufnahme der Neapeler Replik gibt Schindler folgende Beschreibung des ikonischen Gehaltes: "Dargestellt ist eine nackte männliche Gestalt, die die Last des Körpers auf das rechte Standbein verlagert, das linke Spielbein dagegen entlastet zurück- und zur Seite stellt. Entsprechend dem Standmotiv ist die Hüftpartie, im Gegensinne die Schulterpartie, angespannt bzw. gelockert dargestellt. Die oberen Gliedmaßen paraphrasieren den Stand- und Spielbeinrhythmus wie die Schultern in kontrapostisch diagonaler Verspannung. Der zur Rechten gedrehte und dabei leicht gesenkte Kopf vermittelt zwischen den ungleich bewegten, doch gegeneinander ausbalancierten Körperhälften. Von oben gesehen ist die Statue gleichfalls in sich gegeneinander gedreht, und zwar Kopf gegen Schulterpartie, Schultern gegen Hüftpartie, Hüftpartie gegen Standlinie der Füße, und zwar jeweils in Gegensinne. In der angehobenen Linken hielt der Doryphoros einen langen Speer, den kurz geschnittene Haar liegt, in Büscheln geordnet, eng der Schädelkalotte an." (273)
Schindler gibt, was nämlich fehlt - aber als an der Plastik erhobenen Befund, dort erweist sich klar der innere Zusammenhang von semantischer Tiefen- und syntaktischer Oberflächenstruktur. Der ikonische Gehalt haftet an der Darstellungsstruktur. Sicher ist der Doryphoros als Darstellung einer

reckben, allerdings durch gewisse sachliche Gemeinsamkeiten, wie in der vorgehobenen Linken einen Lorbeer- oder ähnlichen Zweig, ein Hyperion. Will man diesen Hyperion aber in Detail identifizieren, zeigt sich die materialgerichtete Konstruiertheit des ikonischen Gebildes, von der hieran nicht abzusehen ist, die Ikonizität ist nur in den Strukturzusammenhängen der Darstellung zu beschreiben, deren Resultat ist die Grundvoraussetzung der Erfassung des ikonischen Schritts. Wie es Panofsky erlebt hat, ist nur innerhalb der konkreten materialgerichteten Struktur evident. Grundvoraussetzung, um den ikonischen Gehalt als evidente Sehenserfahrung zu identifizieren, ist also die grundsätzliche Fähigkeit, die Bildfläche als abstrahierendes Konstrukt wahrzunehmen, d.h. bevor wir überhaupt jedoch erfassen können, bevor dann Bildraum als solcher funktionieren kann, muß es in der kommunikativen Setzung, die wir als Betrachter realisieren, als eigenständiges Objekt funktionieren, dessen Inhalt nur in ihrer materialgerichteten Struktur zu erkennen ist. Auf diese Grundvoraussetzung verweist auch Panofsky am Beispiel der Grünewaldschen Auferstehung: "Um speziell das Phänomenale" könnten wir Grünewalds Bild "ganz roh und unter Beschränkung auf das Allerauffälligste, als die Darstellung eines Menschen beschreiben, der inmitten einer Lichterscheinung mit ausgebreiteten Armen einen Kanton schwebt, während andere, kriegsmäßig ausgerüstete Menschen teils wie vernichtet am Boden hocken, teils mit Gebärden des Schreckens oder des Geblendetseins zu Boden getaumelt sind. Diese rein phänomenale Beschreibung setzt nun wirklich nichts weiter voraus, als daß wir uns das Bild gut ansehen und es auf Vorstellungen beziehen, die uns aus der Erfahrung geläufig sind. Und dennoch ist selbst sie nicht unproblematisch. Gewiß, wir haben das Bild vor Augen und wissen alle aus Erfahrung, was ein Mensch ist, was Schweben ist und was Schwaden ist. Allein das Problem liegt in der Zusammensetzung." (276) Genau sehen wir dann, "und übersehen trotzdem", fragt Panofsky. Diese Sicht verbietet sich nämlich u.U. angesichts einer ottonischen Miniatur, in welcher "der Körper eines Verurteilten so Lebens über seine tatsächliche Räumlichkeit erhoben wurde, daß er nichts Irdisches mehr hat", da hier weder Himmel noch raumverdeckende und der Schwerkraft unterworfene Naturkörper ins Bild projiziert sind. Das Schweben und seine Auffassung als Schweben setzt folglich nicht bloß ein bestimmtes

Verhältnis zwischen Fläche und Linie, Körper und Raum, Statik und Dynamik - eine neue Gestaltungsstruktur - voraus, sondern auch die Intensive plastische Struktur, die Fähigkeit, die Syntax des Bildes, die allgemeinen Gestaltungsprinzipien zu realisieren.

Etwas anderes trifft sich an Beispielen. Ohne Kenntnis der Strukturprinzipien des Kontrapostes und der Ponderation ist auch sein ikonischer Gehalt nicht zu begreifen. Siehe Grimschitz definiert Contrapost an anderer Stelle wie folgt: "Contrapost (italien., 'Gegensatz'), das im Gegensatz stehende Gegenspiel der Kräfte, Elemente usw., speziell in der figuralen Gestaltung der stehenden Akt. Figur die Wirkung des [illegible] (gleichzeitig vor allem an der Gegensätzlichkeit von Stand- und Spielbein), in weiteren Sinne das ein- und wechselwirkungsprinzip in der Architektur, der Gegenüberstellung der Flächenmasse, der Morphologie der Bauglieder usw., im besonderen das Ponderation des Hauptkennzeichen der griech. Klassik." (275)

"Ponderation (lat., 'Abwägung', 'Ausgleich'): Gleichgewicht der dynam. (kontrapunkt.) und rhythm. Kräfte bzw. Bewegungen der einzelnen Teile eines funktionell gebundenen Ganzen (Körper, Gefäßes, Komposition usw.), Gestaltungsmerkmal klass. Bau- und Bildwerke, Strukturprinzip auch anderer Kunstwerke dieser Epoche als Ausdruck der durch die Demokratisierung bewirkten neuen Gesellschaftsordnung der Polis." (276)

Nicht evident sind am Doryphoros bereits grundlegende Identitätsfragen. Die genaue Datierung mußte von der Forschung auf Grund vergleichender Gestaltanalysen vorgenommen werden; Ludger Alscher hat in seiner "Griechischen Plastik" (II, 2) die Ergebnisse zusammengefaßt. Schindler datiert den Doryphoros: "bald nach der Mitte des 5. Jahrhunderts". Schwierigkeiten bereitet die Lokalisierung. Polyklet stammt mit großer Wahrscheinlichkeit aus Argos. Wo die Statue jedoch gearbeitet wurde und Aufstellung fand, ist nicht eindeutig zu ermitteln. Lokalstilbedingte Eigenheiten lassen sie der dorischen Tradition zurechnen, wie Alscher überzeugend nachgewiesen hat. Schindler erörtert in seiner Analyse die Hypothese, der Doryphoros sei für Athen geschaffen worden; unter dieser Voraussetzung sind die dorischen Züge als politisch akzentuiert zu deuten. Nicht evident ist vor allem der thematische Bezug. Er kann daher in diesem Falle auch nicht dem ikonischen Gehalt zugewiesen werden. Die Statue muß über ikonische Indizien mit Hilfe von Schriftquellen thematisch verifiziert werden.
Ikonische Indizien: das sind ikonische Züge, die auf Nicht-Evidentes hinweisen, damit zu Indices werden und als solche gedeutet werden müssen.

Indices verweisen
a) auf nicht präsente oder inaktuell latente Objekte (und zwar visuell wie akustisch); wir sprechen hier von einem objektindexikalischen Gehalt;
b) auf das Subjekt und seine Haltungen in der Gesamtheit ihrer kognitiven, emotional-affektiven und volitiv-wertenden Momente; hier sprechen wir von einem subjektiv indexikalischen Gehalt.
Schindler boten sich eine Reihe solcher ikonischen Indizien an:

1. der athletisch durchgebildete Körper
2. der noch jugendlich gebildete Kopf
3. die Diskrepanz zwischen beiden
4. der lange Speer
5. die Überlebensgröße der Figur

Einiges kann zur Gesamt der Indizien ausgeschlossen werden: der Doryphoros kann keine Siegerstatue, kein Athletenstandbild sein - der lange Speer war kein Sportgerät. Er ist ein kriegerisches Indiz. Auch die Überlebensgröße spricht gegen eine Siegerstatue - sie spricht eher für ein Heroenbild

Wichtigstes ikonisches Indiz, das mit der Überlebensgröße und der Kriegswaffe zusammentritt, ist die athletische Körperbildung. Die kriegerische Bedeutung der Körperbildung wird durch ein Marmorrelief aus Argos bekräftigt, das den Doryphoros als Krieger zitiert, der ein Pferd am Zügel führt, in der gleichen Hand, die den Speer hält, der linken.
Ein außerkünstlerisches Indiz ist der Fundort der Neapeler Replik, die Palästra, also die Sporthalle, in einem Stadthaus von Pompeji. Die Diskrepanz von Körper- und Kopfbildung unterstreicht eine Schriftquelle. Plinius weiß zu berichten, der Doryphoros sei als "virili ter puer", als mannhafter Knabe, gebildet. Das hat die Forschung auf Achill als thematischen Vorwurf gebracht, jenen Heroen, "der an der Stufe zum Mannesalter rasch berühmt wurde und jung starb". (277) Eine weitere Plinius-Notiz könnte die Bestätigung liefern: in den Palästren seien häufig "effigies Achilleae", achilleische Figuren, aufgestellt worden. Die Annahme wird weiter gestützt durch den gemeinsamen Fund der herkulanensischen Büste des Doryphoros mit einer anderen Büste, "die eine Amazone, und zwar die des Polyklet aus dem ephesischen Weihgeschenk, darstellt. Dieses Ensemble läßt sich als thematische Einheit von Achill und der Amazonenkönigin Penthesilea begreifen." (278) Als wichtiges Indiz gilt Schindler weiterhin ein Fakt aus der kunstproduktiven Rezeptionsgeschichte, die Adaption des Doryphoros in der berühmten Augustus-Statue von Primaporta. "Daß Augustus als Erneuerer der Republik auch den heroischen Aspekt dieses klassischen Vorbildes in Anspruch genommen hat, scheint aus einer Schriftquelle hervorzugehen." (279) Achill galt aber durchgehend, also auch zur Zeit der Polisdemokratie, als Vorbild kriegerischer Tüchtigkeit. Hinzu kommt schließlich, daß die Achilleus-Darstellung ein vielfach nachweisbares [illegible] Motiv war. Von wissenschaftlicher Seriosität ist die Achilleus-Deutung freilich nicht. Aleshow ist anderer Auffassung. Er fragt sich vor allem, warum das Achill-Motiv, das den Doryphoros als Heroenbild auszeichnen würde, von keinem antiken Autor in Zusammenhang mit dem Doryphoros gebracht worden sei. Die Plinius-Notiz - "effigies Achilleae" - besage in attributiver Auszeichnung von Doryphoros-Repliken nur, daß sie, " ein ' Ebenbild des Spielens in der Palästra ', also [illegible] wurden - daß in ihnen in der römischen Kaiserzeit die Körper-

Ideal der kriegstüchtigen und athletischen Jugend ('optimi vel militiae vel palaestrae') erkannt worden ist, wie sie unter den Heroen Achill dargestellt hat." (250) Alscher kommt zu dem Ergebnis, der Doryphoros sei thematisch überhaupt nicht einzuordnen und dies habe in der Absicht Polyklets gelegen.
"Das mag zunächst befremdlich erscheinen, wenn wir die ursprüngliche und auch in der Klassik noch vorherrschende Bedeutung und Bestimmung griechischer Standbilder, ihren unmittelbar-konkreten Lebensbezug bedenken - wenn wir uns vergegenwärtigen, daß selbst die von uns 'Kurol' und 'Kouroi' genannten archaischen Standbilder, die durchweg in einen verbindlichen und verallgemeinernden Typus gestaltet sind, allein Anspruch auf bestimmte Personen darstellen, wie in einzelnen Fällen durch erhalten gebliebene Inschriften nachzuweisen ist. Was entspricht der Wirklichkeitsnähe der griechischen Bildwerke jener Zeit - entspricht seiner Auffassung von großplastischem Bildwerk, das nicht als Bild, als 'Kunstwerk' schlechthin, sondern gleichsam als Wiederverkörperung der Lebenserscheinung, als leibhafte Vergegenwärtigung einer Götter- oder Heroengestalt empfunden werden ist... Doch seit Beginn der Klassik... setzt ein Entwicklungsprozeß ein, der zu den bestimmenden geistigen Grundlagen des klassischen Zeitalters zu zählen ist und vor allem seinen Ausdruck findet in den - vielfältig sich überschneidenden - Tendenzen der Aufklärung in dieser Zeit. Daraus ergab sich zwangsläufig auch ein allmählich sich wandelndes Verhältnis zur Kunst." (251)
Diese Wandlung bestimmt Alscher dahingehend, "daß die Kunst den ursprünglich unmittelbaren Bezug zu den Lebenserscheinungen eingebüßt hat". Dem entspricht eine kunsttheoretische Tendenz zur Verallgemeinerung - in gestalterischer wie in thematischer Hinsicht. Diese Verallgemeinerungstendenz ließe sich im Falle Polyklets nur in kunsttheoretischer Selbstexplikation erkennen, so daß für Alscher der Schluß naheliegt, Polyklet habe "mit dem Doryphoros nicht eine bestimmte und mit Namen benennbare Gestalt, sondern in verallgemeinerndem Sinn ein Normalbild geschaffen..., das individuell auch seinem Schöpfer immer zu eng sein und ... als Vorbild für die kriegstüchtige und athletische Jugend seiner Zeit gelten sollte." (252)
Nun wäre ein solches pragmatisch intendiertes ideales Krieger- und Athletentum eine zwar verallgemeinerte, aber doch klar abgrenzbare thematische Bestimmtheit der Statue. Die Thematik ist

im Falle des Komplexes muß offensichtlich wenigstens von einem identifizierbaren Darstellungsobjekt als von der subjektiven Intention des Künstlers geprägt, durch seine künstlerische Gestaltungsweise, die über die sinnenfällige Gegenständlichkeit weit hinausführt. Das räumt unter Hinweis auf * reale Aspekte der Konzeption von Lyrik und Hinwendung zur Gegenständlichkeit gerade in diesem Jahrhundert* auch Schindler ein. Es versteht sich, daß der subjektivitätsbestimmte Gehalt des Komplexes nicht unabhängig von Ausdrucksgehalt zu ermitteln ist.
Der Ausdruckswert ist in allen noch nicht oder nicht mehr bewußten Momenten subjektiv indeterminiert.
Diesen zu ermitteln dienen die thematischen Indizien, die auf Haltungen des Subjekts gegenüber seiner gesellschaftlich-gesellschaftlichen Lebenswelt verweisen - unabhängig davon, ob diese Haltungen bewußt ins Werk eingebracht sind. Hier gilt aber insgesamt für Darstellungs- und Gestaltungsmerkmale, die Hinweise auf gestalterisch transformierte Subjektivität des Künstlers in ihrer komplexen sozial-, kultur-, realitäts- und individualgeschichtlichen Bedingtheit entdecken lassen - soweit solche Momente unbewußt ins Werk eingegangen sind. Haltungen des Subjekts, die reflektiert das Werk bestimmen, ermitteln wir als intendierten Ausdruckswert, der vor allem kognitiver- und volitiv-wertender Natur ist. Doch Haltungen sind niemals ausschließlich intendiert; ihre emotional-affektive Seite ist keinesfalls untergeordneter Natur; oftmals ist sie das dominierende Moment. Wir verhalten uns in unserer ihrem Wesen nach bewußten Lebenswirklichkeit beispielsweise immer auf vorwiegend kognitiv, unsere Haltungen sind niemals vollständig durchreflektiert - das wäre die absolute Bewußtheit, die der absolute Tiefenpsychologe und alle Widerspruchsbewegung in unserem Leben stillegte. Auch die volitiv-wertende Seite ist beispielsweise selten kognitiv geprägt. Sie ist in hohem Grade emotional - affektiv durchdrungen - insbesondere in Konfliktsituationen. Überdies vermischen sich diese drei Grundmomente unserer Haltungen miteinander.
So bestimmen das kognitive Moment das volitiv-wertende, aber auch das emotional-affektive; dieses das volitiv-wertende, aber auch das kognitive; das volitiv-wertende selbstverständlich das kognitive, aber auch das emotional-affektive Moment. Selbst die Intensitätsverhältnisse nicht festgelegt, sondern wandeln sich in Abhängigkeit

von individuellen und gesellschaftlichen Bedingungen, von Ort, Zeit, Situation, Ziel und Art der Tätigkeit oder Beziehung. Im Falle Polyklets wäre der subjektiv indexikalische Gehalt vor allem an der dorischen "Mitgift" abzulesen, den lokal bedingten Kunsttraditionen seines Heimatgebietes, die sein Schaffen in der Art und Weise prägen, wie er einen Körper baut, wie er einen Kopf bildet, wie er die Ponderation gestaltet, wie er ein Gewand behandelt, ob ihm diese Vorprägung durch den spezifischen dorischen Formendialekt nun bewußt war oder nicht. Nachdem Alscher in seiner "Griechischen Plastik" (II,2) dies im einzelnen auseinandergesetzt hat, schreibt er zusammenfassend: " ... verankert in heimischer Tradition und befangen in den geistigen Strömungen seiner Zeit sowie in den allgemeinen Tendenzen ihrer Kunstentwicklung, läßt Polyklet sich schwerlich als der große 'Einzelne' unter den Künstlern seiner Epoche und seiner Heimat ansehen - als 'Erfinder' neuer Kunstformen und neuer künstlerischer Ausdrucksmittel; sowohl der schleifenartig geführte Ponderationsrhythmus seiner Standbilder, als auch ihr tektonisch-statuarisch bestimmter Formenaufbau, die blockartige Bildung der Körper, ihr betont artikulierter Gepräge, ja selbst das - für polykletische Figuren so bezeichnende - Motiv des weit zurückgesetzten Spielbeines erweisen sich .... als Gestaltungsmittel und -merkmale, die im dorischen Bereich bereits vorgebildet waren. Was den Argiver Polyklet zu überragender Bedeutung erhoben hat, kann vielmehr darin erkannt werden, daß er - ähnlich wie sein Zeitgenosse Pheidias aus attischem Bereich - der Entwicklung der Bildhauerkunst seiner Zeit neue entscheidende Impulse verliehen und ihr zum Durchbruch zu einem neuen Stadium verholfen hat, dem Stadium des hochklassischen Epochenabschnitts, dessen Daseinsgrundlagen Polyklet ebenso wie Pheidias mit seinen Werken den weitaus eingreifendsten Ausdruck verliehen hat." (2)3)

Objektindexikalischer und subjektiv indexikalischer Gehalt bilden zusammen den Konnotationsgehalt.

Der Ausdruck 'Konnotation' ist nicht identisch mit dem linguistischen Begriff, er wurde von Barthes Roland Hoffmeisters [illegible] ja] und geht auf einen rationalen methodologischen Ansatz Arnolds Schlens zurück, der unter Konnotation das nur mitbedeutete Dargestellte, Mit-Dargestellte versteht, das was Klaus als abrufbares Unterprogramm bezeichnet, das in unserem Gedächtnis ge-

spielbarkeit ist - ein notwendiges, auf Kunsterfahrung, Lebenserfahrung, Gesellschaftserfahrung gegründetes Verfahren, das seinem indexikalischen Objekt - wie Subjekt-Bezug nicht funktionieren- Konstitution erfaßt Aus, was nicht zufällig dargestellt ist, sondern die Darstellung über ihr bloß Faktisches hebt, was die Gegenständlichkeit, sondern ihr spezifisches Objekt- und Zeugnisfeld der Darstellung ihre Voraussetzung bildet; darauf ist sie durch die verschiedenartigsten Verweise durchgängig bezogen. Wenn Klaus von der Indexikalität des Textes spricht, so zielt sie vor allem der indexikalischen Funktion, die eine besondere Tätigkeit und Aktivität des Rezipienten verlangt; wenn er schreibt, sind die Indices tot - Zeichen funktionieren eben nur in der Kommunikation. Besser noch scheint mir, wenn Klaus von der heuristischen Kraft des Textes spricht und damit das kreative Moment als Voraussetzung der Rezeption betont; ihm ist auch darin zuzustimmen, daß über diese heuristische Kraft nicht nur das diskursive Denken, sondern auch die Intuition in Bewegung gesetzt wird. (206)
Die indexikalische Funktion erfordert also nicht nur einen bestimmten Erfahrungs- und Kenntnisstand, die gibt auch Anweisungen zum Suchen, zum Probieren, zur vermutenden Konstruktion. Ihre heuristische Kraft besteht vor allem in neuen, Verknüpfungsmöglichkeiten durchzuprobieren. Dies ermöglicht sich jedoch keineswegs in der thematischen Verifizierung (objektindexikalischer Gehalt) oder in der Erschließung signifikanter Subjektivität (subjektiv indexikalischer Gehalt) sondern vollzieht sich vor allem in Bezugnahme auf die gesellschaftlich-realisierbaren Lebensmöglichkeiten (sozialindexikalischer Gehalt)

Auch Iser führt neben den Textstrategien eine wirkungstheorie ein, die unserem Kommunikationsmodell entspricht. Der als Konstrukt "das spiel des Bedeutungssinns" darstellt, können wir demzufolge nur "literarische Vorkenntnisse" nicht wissen. -

Für den Phänomenbereich der Textstrukturen entspricht durch die Bezeichnung "schwebender Bezug mit durchlässigen Bindungen und Wirken" gekennzeichnet, so wird die Bezeichnung "aufeinanderfolgender Akte" "noch etwas stärker Bedeutungsmöglichkeiten voraus" (207)

Der von Panofsky gewählte Terminus "Bedeutungsebene" ist zwar für unsere Zwecke unzureichend, da er nicht trifft, was wir als den Kommunikationsgehalt charakterisieren wollen; dadurch wird er ungenau. Wir lassen dagegen ein weiteres Kriterium von der Bedeutungsebene außer Acht, um die Bedeutungsebene terminologisch so eingrenzen zu können.

4.6. Projektive Identität oder Identifikation
(lebendiger Darstellungs-, Handlungs- und
prozessionaler Schluß)

Der subjektiv indexikalische Ausdrucksgehalt leitet in seinen kognitiven und volitiv-wertenden Momenten in den Ideengehalt über, in den er auch sein emotional-affektives Moment einbringt; praktisch ist dies gar nicht zu trennen, wie wir es hier aus methodischen Gründen kategorial versuchen. Der intendierte Ausdrucksgehalt enthält keinesfalls nur bewußte Momente, er ist durchsetzt mit noch nicht und nicht mehr bewußten Momenten. Der gesamte subjektiv indexikalische und intendierte Ausdrucksgehalt hat vorwaltend intuitiven, nicht diskursiven Charakter, wobei wir intuitiv im Sinne von Husserl verstehen. Ist der subjektiv indexikalische Ausdrucksgehalt reicher, so hat der intendierte zum Kriterium, wieweit die Haltungen des Subjekts als seine psychisch angeeigneten Beziehungen durchreflektiert sind. Den intendierten Ausdrucksgehalt bestimmen wir vor allem als sozialen Grundgestus.
Indem der intendierte Ausdrucksgehalt die Darstellung prägt, geht er in den intendierten Darstellungsgehalt über. Dieser ergibt sich 1. ikonisch, d.h. aus allen Momenten, durch die der ikonische Gehalt vom sachlichen Vorgang absteht, also aus der semantischen Differenz von ikonischem Gehalt und Darstellungsobjekt. Diese Differenz ist nur über die indexikalische Funktion zu ermitteln. 2. geht der intendierte Darstellungsgehalt aus dem werkgeschichtlichen Kontext der subjektiven Intention hervor, die niemals auf ein Einzelwerk begrenzt ist, sondern sich stets auf das Gesamtwerk bezieht.
Die subjektive Intention denken wir als Gesamtheit intendierter Haltungen extern zur geschichtlich-gesellschaftlichen Lebensrealität und der sie charakterisierenden, stets widersprüchlichen Kommunikationsgemeinschaft, intern zum Material im engeren Sinne und zum Verfahren, das im weiteren Sinne auch zum Material gehört. Die subjektive Intention bildet sich genetisch-strukturell als Werk-Kontext in der Folge der Einzelwerke, die sie durchragt und übergreift. Das schließt nicht aus, daß sie in bestimmten Einzelwerken ihre Modelle hat; eine solche Modellfunktion hat zweifellos der Tarnhelfer. Auf den übergreifenden Charakter der subjektiven Intention weist Becher hin, wenn er zugespitzt formuliert: "Jedes Gedicht spiegelt ein Weltbild.... Jede geschichtliche Wandlung, jede Weltwende ist zugleich auch... Stilwende." (206)

An anderer Stelle spricht er vom "Problem des Jahrhunderts", (287) von der geschichtlichen Lebensproblematik, die zur poetischen Fragestellung wird. Hermlin spricht von der "Substanz der Epoche", um die subjektive Intention zu kennzeichnen - als Maßstab für die Größe eines Werkes. (288) Und Maurer spricht wiederholt davon und erbringt vielfachen Nachweis, "daß nur aus einer großen Konzeption das lyrische Gedicht, das unmittelbar vom Ich des Autors getragen wird, zum Weltgedicht aufsteigen kann". (289)

Diese weltanschauliche Grundintention muß aber nicht nach allen Seiten bewußt sein; auch der subjektiv indexikalische Gehalt hat letztlich weltanschaulichen Charakter, da sich in den Haltungen des Subjekts seiner historisch-gesellschaftlichen Lebensrealität gegenüber zuletzt sein Weltverhältnis bestimmt - ob nun bewußtgeworden oder nicht. So gibt es klassenbedingte Zeitstimmungen, in denen geschichtliche Lebensproblematik ihren unreflektierten Ausdruck findet, die der Künstler seismographisch aufnehmen kann und die sein Werk durchziehen, ohne daß er sich bewußt Rechenschaft darüber ablegen müßte. Bedenkenswert ist folgender Hinweis Bechers: "In einer Zeit, die weltanschaulich fest begründet ist, mag es sein, daß ein Künstler sich nicht allzu sehr ideologisch engagieren muß und sich ganz dem 'Zeitgeist' anvertrauen kann, der ihm die Möglichkeit bietet, sich 'frei im Stoff zu bewegen'. Der Künstler ist ganz und gar von dem herrschenden Zeitgeist durchdrungen, er ist so sehr eins mit ihm, daß es ihm gar nicht bewußt ist, daß er im Dienst steht und in wessen Dienst er steht. Er kann schalten und walten nach 'freien' Stücken... Seine künstlerischen Möglichkeiten entsprechen den historischen Notwendigkeiten, und nur in Kleinigkeiten mag er sich von dem herrschenden System unterscheiden. Eine andere Sache aber ist es, wenn der Zeitgeist selber in sich zerfallen ist und eine Zeitenwende bevorsteht. Da muß der Künstler wohl auch den Begriff anstrengen, um nicht irrezugehen und nicht mit seiner künstlerischen Tätigkeit in ein falsches Dienstverhältnis zu geraten." (290) Es ist freilich die Frage, welche Größenordnung die Kleinigkeiten annehmen müssen, welche Unterschiedsmerkmale [illegible] sein, ohne daß die

grundsätzliche Übereinstimmung mit dem historisch Notwendigen in Frage steht. Das dürfte auch für Polyklet zutreffen, wie wir noch sehen werden. Im übrigen könnte Bechers Hinweis nur für Vertreter einer herrschenden Kultur gelten; der herrschende "Zeitgeist" war stets Ausdruck von Herrschaftsverhältnissen. Was Becher hervorhebt, kennzeichnet eine Gesellschaftsordnung in der Phase ihrer historischen Überlegenheit und Stabilität, in der sie noch Errungenschaften zeitigt und eine Zukunft hat. Es galt aber nie für die Opfer der etablierten Gesellschaft, die jeweils Ausgebeuteten und Unterdrückten, und den künstlerischen Ausdruck ihres Lebensanspruchs und -kampfes.
Die subjektive Intention ist kommunikative Intention.
Sie hat semantischen und pragmatischen Charakter; wie dieser semantisch vermittelt ist, so ist jener pragmatisch vermittelt. Die Dominanz hat aber der semantische Bezug auf das spezifische Erkenntnisobjekt künstlerischer Aneignung; in ihm liegen die besonderen Invariantleistungen, derer die Kunst fähig ist, damit ihr potentieller Wahrheitsgehalt. Dieser übergreifende semantische Bezug auf das Gesellschaftlich-Allgemeine bestimmt auch die Beziehung zum jeweiligen Darstellungsobjekt, die wir als Spannungsverhältnis semantischer Differenz und Kongruenz gekennzeichnet haben. Die semantisch vermittelte pragmatische Beziehung denken wir als kunstspezifischen Adressatenbezug; damit bringen wir zum Ausdruck, daß in die subjektive Intention 1. die historische Kommunikationsgemeinschaft eingehen kann, in die der Künstler hineingestellt ist - er kann sich freilich auch ein ideales Publikum als Nachwelt modellieren, durchaus nach geschichtlichen Tendenzen, die die Gesellschaft in einer vom Künstler antizipierten Perspektive verändern werden, nach sozialen Kräften, die in Entstehen begriffen sind.
2. ist die historische Kommunikationsgemeinschaft keinesfalls sozial homogen, sie war bisher stets antagonistisch, so daß der Künstler sein Werk innerhalb einer Kommunikationsgemeinschaft sozial adressieren muß. Dieser Adressatenbezug muß nun gleichfalls nicht immer bewußt sein; er kann einfach dem Milieu entsprechen, in dem der Künstler sich ohnehin bewegt oder dem er entstammt; der Adressatenbezug ist so auch in subjektiv radikalen künstlerischen Ausdrucksgehalt gegenwärtig.

Als Komponente der subjektiven Intention tritt er um so schärfer hervor, je bewußter der Künstler auf seinen Adressaten Einfluß nehmen will - so in historischen Krisensituationen, in denen die Bindung des Künstlers an eine tragende Klasse nicht mehr selbstverständlich ist und der Künstler sich sozial ein neues Publikum erobern muß, will er nicht den Boden unter den Füßen verlieren; das verlangt jedoch den ideologischen Anschluß an eine andere Klasse. Notgedrungen gewinnt der Adressatenbezug einen entsprechenden Reflexionsgrad, wenn sich der Künstler im zugespitzten Klassenkampf nur jene Klasse orientiert, die gegen die herrschende Ordnung antritt; der Künstler muß mit Folgen rechnen: er kann mundtot gemacht werden, man kann ihm seine Existenzgrundlage nehmen, und er kann Freiheit und Leben verlieren. Und er kann den Sieg der zukunftsträchtigen Klasse miterkämpfen und persönlich von der Aufgabe in Anspruch genommen werden, die neue Ordnung zu festigen und ihre Errungenschaften gegen ihre Feinde zu verteidigen.

Das kunstgemäß formierte historische Selbstbewußtsein ist immer Selbstbewußtsein der historischen Akteure, sozialspezifisches Selbstbewußtsein, das auch als individuelles klassenbedingt ist. Dieses gestaltspezifisch artikulierte Selbstbewußtsein begründet ein Handlungsbewußtsein besonderer Art, dessen weltanschaulicher Charakter bereits aus dem Charakter des durch Kunst formierten Selbstbewußtseins folgt. Handlungsbewußtsein kann nur in dem Maße begründet werden, wie weltanschauliche Grundorientierungen des Handelns, bezogen auf gegebene oder angestrebte Verhältnisse, gewonnen werden. Das gilt in besonderer Weise für die Kunst. Gewiß, sie liefert keine verhaltensorientierten Handlungsanweisungen in begrifflicher Eindeutigkeit. Sie deduziert nicht einfach Grundorientierungen, die ihr durch die Theorie vorgegeben sind. Die Künste leisten vielmehr einen eigenständigen Beitrag zur Gewinnung weltanschaulicher Grundorientierungen; Wissenschaft und Kunst haben in komplementärem Widerspiel je eigene Möglichkeiten, die Menschen im Leben zu orientieren. Diese Orientierungsfunktion der Künste ist genauso unverzichtbar, also unersetzlich und unverwechselbar, wie ihre Erkenntnisfunktion. Und sie müssen aufs äußerste ernstgenommen werden. Die Künste können die Menschen nur dann im Leben orientieren, wenn sie die Phänomene des Lebens erhellen helfen - in künstlerischer Verarbeitung seiner bewegenden Widersprüche, in der

Dialektik des Individuellen und Allgemeinen.
Die Künste formieren nur dann historisches Selbstbewußtsein, wenn sie ein sozialspezifisches Selbstbild gestalten, das die Individuen der angesprochenen Klasse durch ihr je individuelles Selbstbild interpretieren können. Die soziale Signifikanz künstlerischer Selbstdarstellung hat nur als Spektrum des Möglichen heuristische Kraft und verlangt den größten Spielraum für individuelle Phantasie; es muß individuell angenommen und erfüllt werden können, nicht als starres Identifikationsangebot, sondern als heuristisches Modell, es muß individuell anregen, anstoßen. Der Aufforderungscharakter des Kunstwerks, seine realisierte kommunikative Intention besteht in seiner heuristischen Kraft - als Aufforderung, nach neuen Möglichkeiten zu suchen und sich selber zu erneuern.
Indem Kunst all ihre Darstellungsobjekte im innerweltlich-innergesellschaftlichen Sinnzusammenhang des geschichtlichen Lebens der Individuen vermittelt, auch wenn sie diesen phantastisch spiegelt, sind ihre Darstellungen nicht nur ausdruckswertig, sondern sinnwertig. Der Ausdruckswert der Gestalt gewinnt im Kunstwerk als Sinnwert weltanschauliche Dimension. Den Sinnwert der Kunstgestalt bestimmen wir als ihre semantisch-pragmatische Potenz, zur Sinnbestimmung des geschichtlichen Lebens der Individuen einen eigenständigen Beitrag zu leisten. Darin bestimmt sich die programmatische Seite der Idealfunktion der gestaltwertigen sozial signifikanten Selbstdarstellung.
Die Selbsterfahrung der historischen Subjekte in der von ihnen geschichtlich erzeugten Objektivität ihrer Beziehungen, diese weltanschaulich motivierte Selbstentdeckung als vitales Bedürfnis, dessen eigenständige gegenständliche Vermittlungsform das Kunstwerk bildet, hat durchgängig eine einzige Frage zum Inhalt: Welchen Sinnzusammenhang ihrer Lebensäußerungen, -bedürfnisse, -beziehungen erleben, erfahren, gestalten die Individuen? Diese Frage wirft die Kunst auf und hört nicht auf sie zu stellen.
In diesem Sinne ist sie die Unruhestifterin, die den Aufstand in Menschen vorbereiten kann, wie Becher programmatisch umschrieb. Aber auch Becher betont stets das komplementäre Zusammenspiel mit der Theorie: "Aber die Kunst könnte es nie

nichts schuffen. Es bedarf mannigfacher Erfahrungen, Kenntnisse auf gesellschaftlichem und gesellschaftlichem Gebiet, um den Aufstand in Menschen zu vollenden. Auch der Aufstand in Menschen kann niedergeschlagen werden, aber es kann nie nur ein natürlicher unterdrückter Aufstand sein, der sich, mit einigen guten Vorsätzen verbunden, vielmehr voll entfaltet." (291) Doch die bewußtseinsorientierende Literatur kann nicht nur in einem anderen Bereich wirken, wie es bedeutenden Künstlern durchaus bewußt war. So reagierte Goethe auf Ottiliens Tagebuch in den "Wahlverwandtschaften" folgenden Hinweis ein: "Das reicht der Welt nicht nahmen nun als durch die Kunst, und man verspürt sich nicht schlimmer als für als durch die Kunst." (292)
Brecht notierte: "Sie kann die Menschen den Rauschzuständen, Illusionen und Wundern ausliefern, und sie kann den Menschen die Welt ausliefern." (293) Auch Becher war sich darüber im klaren: "Und wiederum ist es die Kunst, die sich uns anbietet, der Vollendung des Aufstands in uns noch nachhaltig nachzuhelfen und uns als Traumersatz einer nicht zu verwirklichenden höheren menschlichen Existenz mit den neuen Alltags-Kinderei zu versöhnen." (294) Es kommt entscheidend darauf an, wie das Kunstwerk pragmatisch intendiert ist. Soll die Kunst die produktive Unruhestifterin sein, so darf sie die Menschen nicht in Ruhe lassen, sie muß sie in ihrer Bequemlichkeit aufstören, soll ihnen unbequem sein und darf sie doch nicht langweilen, alleinlassen, muß sie fordern, herausfordern, auffordern, ihren Lebenswillen stärken, ihre kreativen Potenzen wecken, ihr Selbstbewußtsein auf das Bewußtsein der eigenen Kraft gründen. Darum ist vor allem der Künstler selber gefordert, die neuen Verhältnisse "beobachten wir es nicht ständig, daß schöpferische Unruhe und revolutionäre Impulse zu Selbstverwirklichung und Selbständigkeit anstiften, und der Künstler, der einst an Kühnheit und Fortgeschrittenheit alle seinesgleichen zu übertreffen schien, wird uns oft überraschend kurzer Zeit schon als Philister und Routier entgegen. .... Vor meinen wirklich Jahren wurde eine Zeitschrift, in der auch ich mitarbeitete, mit einer Einleitung veröffentlicht, in der es hieß: 'Der junge Dichter hat nur eine Aufgabe: Unruhe zu verursachen.' Damals waren wir allerdings nicht imstande, eine wahrhaft produktive Unruhe zu stiften.

Wir verbrauchten unsere Kräfte zum Teil sinnlos und tobten sie gegen das Leere. Heute aber sind wir imstande, eine produktive Unruhe zu entfesseln, und zwar dadurch, daß wir leidenschaftlich bestrebt sind, uns auf der Höhe der Zeit zu halten und die Forderungen des Jahrhunderts in unserem Norden Gestalt werden zu lassen." (295)

Die sinnstiftende heuristische Orientierungsfunktion der Kunst entfaltet sich im Widerspruch zwischen dem, was ist, und dem, was je gewollt, erwartet, gehofft, gesucht, gesollt, zwischen dem, was wirklich ist und dem, was zur Wirklichkeit drängt. Kunst wurde - als produzierende Aktion - Auseinandersetzung des Individuums mit der Gesellschaft, reflektiert an individuellen wie allgemeinen Lebenszusammenhängen, an Widerspruch zwischen tradierter Sinngebung, Lebensbild und -deutung und der erfahrenen Wirklichkeit, zwischen Lebensanspruch und dessen sozialantagonistischer Beschädigung oder Negation. Und sie ist dies in historisch sehr unterschiedlicher Dialektik in dem, was sie bewußt thematisch formuliert, und dem, was sie zeigt und tut, in ihrer Vergegenständlichung produktiver Kraft und subjektiver Intention, in der Entfaltung ihres Spiel- und Scheincharakters, ihrer Emanzipation vom Kult und der Ausprägung ihres Kunstcharakters. Ihr Schönes der erscheinenden sinnlichen Gestalt gewinnt die Ambivalenz, das Bejahte der Wirklichkeit und die Bejahung nichtschöner Realität allgemein zu setzen, es differenziert sich in Apologetik und Versprechen, Kritik und Hoffnung, in das 'Es soll so sein' und 'Es ist so', in Harmonisierung und Verklärung auf der einen, Entdeckung, Protest und Vision auf der anderen Seite, Schließen oder Öffnen des gesellschaftlichen Horizonts, den Affirmationsraum, das normbildende Schönbild, Ideen kann sie antizipierend repräsentieren oder in einem Werk durcharbeiten. Das ist nicht die Idee [illegible] als Subjekt, sondern kollektiver Bewußtseinsgehalt in der sozialen und ideologischen Widersprüchen und diese [illegible] Einheit von Position und Negation, nicht Wesen der wirklichen Widersprüche, sondern Setzung ihres gegensätzlichen Seins, Indikator und Stabilisierer des zur Auflösung [illegible] Aktion der Auflösung, Entwurf der Lösungsmöglichkeit, direkt oder indirekt, Bewußtwerden ihrer Kräfte, Intentionen, Wünsche, ob diese nun dargestellt oder kommunikativ evoziert werden." [illegible]

Was wissen wir von der subjektiven Intention Polyklets? Polyklet hat eine kunsttheoretische Schrift verfaßt, die er "Kanon" nannte, und er hat nach Plinius eine Musterfigur geschaffen, die Plinius ebenfalls unter der Bezeichnung "Kanon" anführt. Da er diese Figur neben dem Doryphoros erwähnt, dürfte auszuschließen sein, daß beide identisch sind. Weder die Schrift mit dem Titel "Kanon" noch die Skulptur sind überliefert, Schindler schreibt dazu: "Von der als Kanon bezeichneten Statue des Meisters wissen wir leider nicht, in welchem Maße sie thematisch gebunden war, ob sie als beispielgebende Statuenbildung ohne einen enger eingegrenzten Darstellungsinhalt geschaffen wurde oder eben doch Anlehnung an thematische Vorgaben suchte. Die Nachricht bei Plinius, Polyklet habe durch ein Kunstwerk die Kunst selber geschaffen, läßt vermuten, daß dieser Meister im Sinne der Aufklärungstendenzen seiner Zeit erste Schritte in Richtung einer Freisetzung von enger eingegrenzten thematischen Vorgaben bei seinen bildkünstlerischen Schöpfungen gegangen ist." (297)

Beide Tatsachen zeigen an, daß der Meister den Gestaltungsprozeß in hohem Grade reflektiert hat - ungewiß freilich, ob auch in den gesellschaftspolitischen, ganz sicher nicht in den sozialökonomischen Voraussetzungen. Es ist kaum anzunehmen, daß ein Künstler, dessen Schaffen einen so hohen Reflexionsgrad aufwies, vom geistigen Klima seiner Zeit nicht beeinflußt gewesen sein soll. Viel eher ist anzunehmen, daß die anthropozentrische Wendung und Fragestellung der sophistischen Aufklärung, die in klassischen Athen ihre Blütezeit hatte, auch auf einen Mann wie Polyklet ausgestrahlt hat. Befragenswert erscheint die unverkennbare Idealisierung der Gestaltung, die von den sozialökonomischen Widersprüchen, die schließlich zur Poliskrise führten, nichts verrät.
Als ideale Selbstdarstellung der Polisen hatte auch Hegel die klassische Skulptur der Griechen rezipiert. Hegel erklärt nach seinen philosophischen Prämissen die klassische griechische Plastik zunächst aus dem Grunde zum Ideal, "weil die Äußerlichkeit des Menschen allein befähigt ist, das Geistige in sinnlicher Weise zu offenbaren". Das setzt jedoch nicht nur eine entsprechende Auffassungs- und Gestaltungsweise voraus, sondern erfordert vor allem, damit es wahr sein kann, künstlerisch-gesellschaftliche Bedingungen, die den Individuen eine

in der Wirklichkeit einräumen, daß die gebotene Darstellung möglich und auch notwendig wird. Hegel setzt dies in ein ursächliches Verhältnis. "Die Griechen, durch Kunst, ihren ausgebildeten Sinnlichkeit auch, traten in die plastischen Stufe der selbstbewußten subjektiven Freiheit und der sittlichen Substanz... die Substanz des Staatslebens war einmal in die Individuen versenkt, die diese ihre eigene Freiheit nur in dem allgemeinen Zwecken der Substanz suchten.- Die schöne Individualität, der Sinn und Geist dieser plastischen Harmonie durchdringt alle Produktionen, in welchen die künstlerische Freiheit sich vollendet hervorgetan hat und ihr Wissen sich verwirklicht hat." (298)

Was hebt Hegel an Gestaltungsmerkmalen hervor?
Hegel geht davon aus, daß die Skulptur die menschliche Gestalt als den Grundtypus für alle Gebilde vorfindet; er ist ihr gegeben und nicht von ihr angenommen (299). Insofern sind gestalterisch nur Modifikationen möglich, "welche der einen lebendigen Leibe innewohnende Geist in dieser Leiblichkeit bringt" (300). Dies betrifft nach Hegel vor allem Stellung und Bewegung des Körpers unter zweierlei gestalterischen Aspekten die lebendige Durchgliederung des Körpers und die Harmonie von Teil und Ganzen.

1. "So ist dies eine Lebendigkeit aller Punkte, Formen, Wendungen, Bewegungen, Glieder, in der nichts unbedeutend und ausdruckslos, sondern alles tätig und wirksam ist und die Regung des Pulses des freien Lebens selber, wo das Kunstwerk nur irgend mag betrachtet werden, zeigt." (301)
2. "So ist keiner Äußerung, keinem Teile Gewalt angetan, jeder Glied erscheint für sich, verfolgt sein eigenes Gesetz, doch bescheidet sich zugleich, nur Moment des Ganzen zu sein." (302)
Hegel veranschlagt die Lebendigkeit der Gestaltungsgegenstände in diesem Zusammenhang recht hoch: "Die klassische Kunst... entspringt nur aus der Freiheit des sich selbst klaren Geistes. Dadurch erhält man auch ... den Künstler eine von der früheren verschiedene Stellung. Seine Produktion nämlich setzt sich als das freie Tun des besonnenen Menschen, der ebensosehr weiß, was er will, als er kann, was er will..." (303) Die Vollendung des vom Geist vollständig durchdrungenen Leibes setzt die

göttliche Individualität. Die Idealisierung, die in dieser göttlichen Individualität zum Ausdruck kommt, verwirklicht Hegel durch Merkmale, die jene Idealität ergeben: "ein Insichsein-los, in sich ruhiger, einfacher, tatloser Ruhe oder doch frei, unangefochten, ohne bestimmte Handlung und Verwicklung". Tritt die Gestalt "aus der strengen Hoheit oder seligen Versenkung heraus", so in der Weise, "daß in der ganzen Stellung sich der Beginn einer Handlung oder das Ende derselben andeutet, ohne daß dadurch die göttliche Ruhe gestört und die Gestalt in Konflikt und Kampf dargestellt wird" (304) Insofern muß Hegel im Gegensatz dazu einräumen: "Die Skulptur geht nun aber in der Gruppe ebensosehr ... zur Darstellung von Situationen, welche Konflikte, zwiespältige Handlungen, Schmerz usf. zum Inhalte haben, fort." (305)

Aspekte der "ideologischen, politischen wie kulturellen Selbstdarstellung und -repräsentation der freien Grundeigentümer und Sklavenhalter in der Idealisierung ihrer sozial und politisch exklusiven politischen Beziehungen in der hellenischen Polis oder römischen Republik" hat Wolfgang Reiser aufgezeigt. "Nun hatte die antike Gemeinschaft der Freien und formell Gleichen den Beginn des Tausch-Geldwesens freien Lauf gewährt, das unter sich am Handel enorm bereicherte, insbesondere in den Poleis, wo Geschäfte nicht anrüchig und Zinsen nicht begrenzt waren. Aber die Politengemeinschaft blieb auf räumlich nahmaler, politisch exklusiver Basis lebend, abgeschlossen nicht nur gegen Sklaven, sondern auch gegen Bundesgenossen und gegen die wirtschaftlich besonders aktiven Metöken, die sich, von Grundbesitz ausgeschlossen oder davon ausgeschlossen, dem Handel und dem Gewerbe widmeten... Die Tauschwertbeziehungen, obwohl ein enormes Stimulans, blieben in ihrer weiteren Entwicklung behindert..." (306) Gleichzeitig betont Reiser aber die "historische Errungenschaft der republikanischen Antike" - "in Gegensatz zu der personalen Gebundenheit der Gentilgesellschaft und der orientalischen Despotie" (307) Auch wenn die bürgerliche Revolutionsbewegung des 18. Jahrhunderts dem Modell einer idealisierten Polis rezipierte, ändert das nichts daran, daß erst die bekannte Errungenschaft in aller antagonistischen Begrenztheit den Anknüpfungspunkt [illegible]

Engel am Bilde der griechischen Klassik "wie keiner vor ihm den geschichtlichen menschlichen Gehalt des Schönen, das für eine geschichtliche Welt Bedeutende, Wesentliche des Kunstwerkes" sichtbar machen können, "das Objektivieren, Vergegenständlichen, Ausarbeiten einer historischen Stufe menschlichen Werdens" (308), wäre die klassische Idealisierung schlechthin soziale Lüge gewesen. Darauf weist mit Nachdruck auch Schindler hin: "Wenn auch diese Errungenschaften der Emanzipation der Individuen und Gesellschaftsgruppen zur vollen politischen, militärischen, juristischen, kulturellen Teilhabe durch die ökonomischen Widersprüche der Polis anfangs versteckt, bald aber ganz offensichtlich in Frage gestellt wurden und vermutlich nur durch die parasitäre Rolle Athens innerhalb des Seebundes noch eine Weile aufrecht erhalten werden konnten, so würden wir diesen großartigen epochemachenden Ereignis nicht gerecht werden, wenn wir es lediglich als ein Intermezzo elitären Charakters verharmlosen würden." (309)

Idealisierung ist auch nicht schlechthin als illusionäre und illusionsbildende Harmonisierung abwertbar. "Idealisierung in diesem Sinne verhüllt gesellschaftliche Realität, wenn auch in sehr unterschiedlicher Weise, Funktion und Intention - sie kann dynamisierend-zukunftsgerichtete Illusion ausdrücken und organisieren oder Selbstverklärung bestehender Macht, sie kann ihren Idealisierungscharakter selbst sichtbar machen, und sie kann normativ allgemeinen Wirklichkeitscharakter behaupten, sie kann Lüge gegenüber der Realität, Verklärung dieser Realität, Suggestion einer heilen Welt, die in Wirklichkeit zerrissen, sie kann auch Protest, Alternativtraum und Utopie sein." (310)

Idealisierung hat aber auch noch eine andere Bedeutung - als künstlerisches Verfahren:

"Doch deutlich hat Idealisierung eine andere, weitere Bedeutung im Sprachgebrauch der Kunsttheorie. Idee und Ideal sind nicht einfach an Idealitätsform mit positiver Wertbedeutung, wenn sie auch sein können. Idealisierung gegenüber dem Wirklichkeitsstoff bedeutet auch Reinigung von Unwesentlichem, Zufälligem, Belanglosem, auch eine Verursachung des Wirklichkeitsbezuges im Bewußtsein des Produzenten zu einem Gebilde, das als Idee oder Ideal dann 'verwirklicht' wird im künstlerischen Produkt. Immer aber wird - diese reale Transformation auch immer - eine

Stoff des Wirklichen eine geistig-sinnliche Kunstgestalt gebildet, eine individuelle Gestalt mit wesentlicher, allgemeiner und ins Allgemeine führender Bedeutung, deren Formung einen Komplex von Abstraktions-, Synthese- und Verallgemeinerungsprozessen einschließt, für die insgesamt als wenig adäquater Ausdruck auch der Terminus 'Idealisierung' gebraucht wird." (311 Idealisierung in diesem Sinne ist eine bestimmte, gestalterisch intendierte Invariansleistung, die freilich auch von weltanschaulich vermittelter Wertung dessen was wesentlich ist abhängt. Maß dafür kann nur das Erkenntnisobjekt künstlerischer Aneignung in historischer Bestimmtheit sein. Analog spricht Klaus von Idealisierung zur Kennzeichnung konstruktiver geistiger Tätigkeit: strukturelle Adäquanz von Abbild und Realität setzt idealisierte Abbilder und eine idealisierte Realität voraus, "in der nur noch die wesentlichen Zusammenhänge erhalten bleiben" (312) "Die wirklich vorkommenden, etwa beobachtbaren Fälle sind nur Spezialfälle im Spektrum des Möglichen." (313)

Die heuristische Idealfunktion als drittes Moment der Idealisierung, als ihre programmatische Seite, ist durch diese beiden Momente vermittelt - die illusionsstiftende, aber nicht zwangsläufig apologetische, und die gestalterisch abstraktive wie konstruktive Seite, die sich ihrerseits wechselseitig bestimmen. Dies gilt auch für die klassische Antike. Das Vorbild (paradeigma) müsse die Wirklichkeit überragen, schrieb Aristoteles in seiner "Poetik". "Weil ja der Dichter ein nachahmender Künstler ist wie der Maler oder irgendein anderer bildender Künstler, so muß er, da es drei Art und Weisen des Nachahmens gibt, immer eine von diesen befolgen: entweder die Dinge so nachahmen, wie sie waren oder sind, oder so, wie man sagt und glaubt, daß sie waren oder sind, oder so, wie sie sein sollten." (314) Und er überliefert einen dem Sophokles zugeschriebenen Ausspruch: "... sagte doch auch Sophokles selbst, er stelle die Menschen so dar, wie sie sein sollten, Euripides dagegen so, wie sie sind." (315) Das ist freilich gezielte Polemik. In dieser Weise dürfte aber auch dem Dargestellten paradigmatischer Charakter zuerkannt worden. 10)

Kein Zweifel besteht darüber, daß die Darstellung eines wirklichen sinnlichen Gegenstandes Genüge nach künstlerischen Intentionen

[illegible] ist. Das zeigt die Doppelsinnigkeit der Vorder-

Die Übung in der Palästra galt als Voraussetzung für erfolgreichen Waffendienst. Eine Fülle von Ephebenbildern gibt hier die erwünschte Auskunft über die Breitenwirkung der militärischen Ausbildung, eine Bedingung, die sich aufs engste mit der Existenz der Polis und ihrer Verteidigungsbereitschaft verknüpfte." (III) In der [illegible] konservativen Opposition jedoch, die sich gegen die soziale Ausweitung der Demokratie stemmte und sparta zum faktisch und dogmatisch idealisierten Gegenbild hochstilisierte, zeichnet sich zur Zeit der Tyrannis eine entgegengesetzte Relativierung der sportlichen und militärischen Ideale ab. Um so auffälliger tritt die athletische Konstitution des Doryphoros - insbesondere im Vergleich zur Waffenlosigkeit des Feldherrn - hervor. Es liegt auf der Hand, daß sich diese Kräfte der Opposition auch der Literatur und Kunst als Waffe bedienten. Werke des späteren Aischylos, etwa seine 'Sieben gegen Theben' oder sein 'Prometheus', vor allem aber die politischen Invektiven des Aristophanes, eliminieren die Idealisierung dieses Typus im 2. Viertel des 5. Jahrhunderts. Das gleiche gilt ... innerhalb Athens für die ... dorisierenden Tendenzen des Theseion. - Vermutlich hatte auch sie so bedeutende Bildwerk wie der Doryphoros als Begriffsmarkt dieser oppositionellen Tendenzen in ihrer Endphase vergeblichen Widerstands gegen die attische Identifizierung des hochklassischen Stils begreifen. Polyklet wäre von diesen Kreisen der Opposition für den bedeutungsvollen Auftrag gewonnen worden, unter dem Vorwand eines Achilleus-Standbildes athletische und militärische Norm zu prägen, die in dieser an dorische Intention gemahnenden Zuspitzung kaum ernstlich als Ideal jenem gesellschaftlichen Gefüge vorschweben mußte, das nach Sparta und zu ihren Verfechtern als der einzigen Macht hinüberwies, die durch energischen Eingriff in ihre Existenz schaffen konnte. [illegible] einer solchen idealisierenden Umwertung gehörte auch die Erneuerung des alten Heroenbildes, das den Namen des ersten [illegible] [illegible] [illegible]

4.3. Objektive Intention oder sozialer Verweisgehalt
(sozialmusikalischer Bezug)

In die expressive Intention der Darstellung umgesetzt, so ist sie auch nur von der Struktur der Darstellung zu erschließen; sie ist nicht evident.

Grundsätzlich ist deshalb der Ausgangspunkt der Gestaltanalyse, der ideelle Tiefenstruktur und materialsprachliche Oberflächenstruktur in innig wechselseitiger Vermittlung einschließt, damit wird der Horizont der subjektiven Intention in der Textinterpretation, denn die gesamte Textstruktur ist in ihrer Ganzheit nicht identisch mit dem intendierten Gehalt. Die Struktur vermittelt einen gesetzlichen Bezug zur gesellschaftlich-geschichtlichen Lebenswirklichkeit, in welchem die subjektive Intention nur ein, freilich wesentliches, Vermittlungsglied ist.

Und so entdeckt Schindler die epochengeschichtliche Qualität in ausgeprägten klassischen Gestaltungsmustern des Peripheren mit seinen unverwechselbaren Gestaltungsmerkmalen. Dies betrifft einmal den Teil-Ganzes-Bezug: "An archaischen Standbildern lassen sich zwei Vorgänge der Gestaltung erkennen, doch überwiegt dabei die Bindung des Körpers an die Koordinatenstruktur der archaischen Achse, die alle eigenständige Bewegung der ihr verhafteten Teile unterdrückt und die in klassischen Bildwerken ... geschriebene Komplizierung der Teile. Ihre Eigenbewegung und damit verbunden die Entfaltung des Körperrhythmus vermissen läßt. An hellenistischen Bildwerken dagegen erscheint dieser Körperrhythmus gestört durch die zunehmende Öffnung der Figur in den Bildbestandteilen rund jetzt sonderbaren Raum sowie die gesteigerte Augenblicksbezogenheit in der Vergegenwärtigung der dargestellten Bewegung. Hand in Hand mit diesem Verständnisgegensatz von der Verknüpfungsstruktur im Kunstwerk, die das Gesamtbild der Erscheinungswelt verdeutlichen, geht eine Gesetzlichkeit und Funktionalisierung der Körperstruktur, die dem Gleichgewicht und damit die Funktionen der nun stärker in Aktion tretenden Körperteile unterordnet und zu jeder in Frage stellen. Das klassische Gleichgewichtsprinzip der in Körperbau ausgewogenen und aufeinander abgestimmten Teile weicht hier einem Über- und Unterordnungs-Prinzip der Teile und Teilchen, die nunmehr in größerer anatomischer Treue erfaßt werden." (S.17) Die Ganzheit eines Werkes in der Innen-Außen-Beziehung: "An archaischen Standbildern bleibt [illegible] Substanz in ihrem ganzen intakten Bodus unver-

tastet. Die gliedernden Akzente schneiden zwar zunehmend in die Tiefe des Körpers ein, sie vermögen aber nicht, das tragende Gerüst der Statue als Bewegungszentrum zu mobilisieren. Sie bewahren deshalb weitgehend inskriptiven, anfangs sogar ornamentalen Charakter. Die Wölbungen und Eintiefungen an der Oberfläche des Körpers schaffen zwar ein wachsend vertieftes Relief, doch erscheinen sie nicht ausreichend verdichtet und akzentuiert, um die den Leib innewohnende Dynamik voll zum Tragen zu bringen." (320) Anders beim Doryphoros:"... nicht nur die miteinander bewegten Körperteile und Gliedmaßen korrespondieren kontrapostisch gegeneinander, sondern auch das ihnen innewohnende Gerüst als Träger der Bewegung ist kontrapostisch auf die nunmehr durchorganisierte plastische Substanz bezogen." Schindler spricht von einer "dialektischen Einheit dieser Bezüge, die das in Bewegung geratene Gefüge der Körperteile, die in Aktion befindliche Körpersubstanz durchgreifen, gliedern und binden. In dieser neuen Gliederung scheint die archaische Koordinatenstruktur völlig überwunden." Das ändert sich auf der hellenistischen Bildnisstufe: "Außen- und Innengestaltung der figürlichen Darstellung rücken auseinander, eine verdeckt die andere, seien es nun die bis ins Detail durchgearbeiteten Körperformen, die stärker an der dem Erscheinungsbild angenäherten Oberfläche verharren, oder aber die optisch vertieften Gewandmassen, die sich vor den Körper schieben: In beiden Fällen wird die Organisationsmitte, Körpergerüst und Leib als Träger des Gewandes - verglichen mit klassischen Bildwerken - entschiedener verhüllt und verunklärt." (321) Die "klassische Angestimmtheit" als Ausdruck kollektiver Bindung des Individuums geht in gleichem Maße verloren, wie die Individualisierung voranschreitet. Schindler weist darauf hin, daß auch "die einzelnen Klassen und Schichten auch der Außenseiter der etablierten Gesellschaft" einbezogen scheinen" in diese ideale Normativität". Als Beispiel nennt er das kanonische Werk des Ergasteroi-Malers, die Außenseiten der Berliner Schale mit der Darstellung einer Gießerei. "Wir finden darauf zwei Gehilfen mit einem Filzhut ohne Krempe dargestellt. Diese Kopfbedeckung könnte Hinweis auf ihren Sklavenstand sein. Zumindest sind sie damit als sozial niedrigstehende Kräfte gekennzeichnet." (322) Somit in dieser Darstellung finden sich die klassischen Gestaltungsmerkmale nur hier durchdringen sich illusionsstiftende, gestalterisch abstraktiv

und konstruktive und inwieweit progressorische Identifizierung. Gleichwohl muß die Frage erhellt werden, in welchen Invarianzleistungen diese ambivalente Identifizierung bei allen sozialen Verklärungsmomenten noch adäquat war für eine Epoche, die eine entscheidende historische Neuorientierung bedeutete. Und so interpretiert Schindler das klassische Familienmuster im sozial- und kulturgeschichtlichen Kontext, in dem einerseits neue Gestaltungsmöglichkeiten in ihrer privaten Verwirklichung wurden eingeschränkt, aber andererseits ermöglicht die singulär-individuelle Identifizierung, als menschlicher Organismus manifestierter Ausdruck einer Organisationsprinzips, "das in gleichzeitig übergreifenden Rolle der demokratischen Politogenese zugrunde gelegt erscheint" (123)

Dieses Organisationsprinzip, auf der Grundlage sozialökonomischer Veränderungen in Jahrhundertelangen Kämpfen über jeweils einschneidende Reformen stufenweise gegen die ständestaatliche Ordnung archaischer Prägung durchgesetzt, sollte allen Bürgern formal die aktive Teilnahme am öffentlichen Leben ermöglichen, die Entfaltung und Bewährung ihrer Individualität als bewußter Gesellschaftlichkeit. "Jeder Inhaber des Bürgerrechts war ... funktionierendes und zugleich das Staatsganze repräsentierendes Mitglied der Gemeinschaft, in der er lebte. Es gab keine getrennte repräsentative Körperschaft, der der Bürger im Prinzip nicht angehörte..." (124).
Ist die hier unterstellte Transformation der strukturellen Möglichkeit für die Individuen, sich als Subjekt zu erfahren, soweit sie in der Kollektivmonarchie ausgeprägt war, in der Grundannahme schichtlicher Gesellschaft überschritten? Dies dürfte schwierig, wenn nicht unmöglich sein, wollten wir ausschließlich einen Aufweis dieser Grundannahme in der subjektiven Intention fordern. Die Frage ist nun, ob sie schon an Gehalt nur bindet und freisetzt, was empirisch bekundet ist.

Die strukturelle Adäquanz ist jedoch nachweisbar, wenn sie als Invarianzleistung der bürgerlichen Gesellschaft aufgefaßt wird, unabhängig davon, in welchem Maße die objektive Leistung das subjektiv Intendierte übersteigt. Diese Invarianzleistung ist nur über die sprachlich-begriffliche Explikation der konstitutiven in ihnen spezifisch wirksamen Strukturprinzipien zu erfassen

Welchen Anteil die subjektive Intention Polyklets daran hatte, wieweit in seinen Gestaltungsprinzipien das Demokratie-Verständnis der antiken Vollbürger durchreflektiert war, ist schwer zu ermitteln. Möglicherweise ist Polyklets Intention einer gegenläufigen oppositionellen Strömung zuzurechnen, die einer Radikalisierung des Demokratie-Prinzips entgegenwirkte, es vielmehr sozial beschränken wollte. Das ändert aber nichts am objektiven Befund, an der epochengeschichtlichen Signifikanz der Gestaltungsstruktur. Umgekehrt wirken im Doryphoros idealisierende Tendenzen unabhängig davon, ob soziale Verklärung in der subjektiven Intention lag. Idealisierung in ideologischem Sinne war eine Grundtendenz im Selbstverständnis der antiken Privateigentümer und Sklavenhalter, wie sie eine strukturbestimmende Tendenz in der Ideologie aller Ausbeuterklassen ist. Der Gedanke, daß den Politen in allgemeinem und Polyklet im besonderen diese Tendenz bewußt war, ist freilich näherliegender, als sie ihnen überhaupt bewußt sein konnte. Immerhin gab es die Sophisten Antiphon und Alkidamas, die die Gleichheit von Hellenen und Barbaren, von Freien und Sklaven forderten und deren Schriften die Polisdemokratie unterdrückte.

Wenn wir Kunst nicht als Objektivationen, sondern als spezifisch formiertes Selbstbewußtsein und dadurch hervorgebrachte Handlungsbewußtsein der geschichtlichen Akteure analysieren, so können wir künstlerische Aneignung doch nicht in der subjektiven Intention aufgehen lassen. Die subjektive Intention ist zwar stets formations- und klassengeschichtlich determinierter Ausdruck praktischer und geistiger, individueller und gesellschaftlicher Subjektivität, aber sie schließt nicht das Bewußtsein ihrer Determinanten ein; dies wird erst auf der Grundlage kommunistischer Bewußtheit grundsätzlich möglich. Die subjektive Intention [illegible] an eine andere Klasse. Wie Mehring schreibt: "Das Individuum kann sich über die Anschauungen seiner Klasse nur erheben, indem es sich einer Klasse anschließt, die auf einer höheren Kulturstufe steht, und das wird immer die Minderzahl der Fälle sein. In der Mehrzahl der Fälle, überall wo sich das Individuum in

seinem souveränen Belieben über die Interessen seiner Umwelt hinwegzusetzen will, wird es von diesen Interessen verraten..." (325).

In den Werkgehalt fließt mehr ein als subjektiv intendiert, drängt zum Ausdruck auch was nicht reflektiert ist. Zur Charakterisierung der indexikalischen Funktion haben wir bisher festgestellt, sie erstrecke sich auf Intentionsobjekte (objektindexikalischer Gehalt) und auf das Subjekt in der Gesamtheit seiner Haltungen (subjektiv indexikalischer Gehalt). Die subjektbezogene Ausdrucksfunktion geht über diesen in ihrem nicht reflektierten Sozialbezug in eine gesellschaftliche Verweisfunktion über; so entsteht ein indexikalischer Bezug auf das Sozialobjekt, das Gesellschaftlich-Allgemeine als innerweltlich-intersubjektive, objektiv begründete historische Sinnstruktur des Lebens der Individuen.

Wir heben daher von der subjektiven Intention die objektive Intention des Werkes als seinen sozialindexikalischen Gehalt oder sozialen Verweisgehalt ab.

Zu Recht hebt Norbert Kremlin Panofskys Gedanken hervor, "Kunstwerke generell als 'Dokumente' ihrer Zeit zu begreifen und ihren Inhalt nicht in der Absicht ihrer Schöpfer aufgehen zu lassen" (326). So schätzt Kremlin den dritten entscheidenden Gesichtspunkt Panofskys für die Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst ein: den Dokumentsinn. Panofsky versteht darunter: "... die ungewollte und ungewußte Selbstoffenbarung eines grundsätzlichen Verhaltens zur Welt, das für den individuellen Schöpfer, die individuelle Epoche, das individuelle Volk, die individuelle Kulturgemeinschaft in gleichem Maße bezeichnend ist; und wo die Quelle einer künstlerischen Leistung letzten Endes davor schlägt, welchen Charakter von 'Weltanschauungs-Energie' in die gestaltete Materie hineingeleitet worden ist und wie sie auf den Betrachter hinüberströmt (in diesem Sinne ist die Stilistik von Gemälden tatsächlich nicht nur ebenso 'gut', sondern auch ebenso 'schuldvoll' wie eine Madonna von Botticelli), - so ist es auch die höchste aufgabe der Interpretation, in jene letzte Schicht des Wesenssinnes einzudringen." (327) Allerdings kommt für Panofsky der Dokumentsinn nicht primär sozialgeschichtlichen, sondern ideengeschichtlichen Erkenntniswert jenseits des subjektiv Intendierten zum Ausdruck; damit zieht er seinen wegweisenden

methodologischen Voraussetzungen eines offenbar idealistisch bedingten Traums, die wir unsererseits zurückweisen müssen, wollen wir die Geschichte der Kunst materialistisch fundieren. Durchaus im Recht aber ist Panofsky, wenn er die internen Beziehungen zwischen subjektiver und objektiver Intention kennzeichnet: "Wir können wohl Texte finden, die uns unmittelbar darüber belehren, was Dürers 'Melancholie' sub specie der Bedeutungslehre bedeutet, nicht aber Texte, die uns unmittelbar darüber belehren, was sie sub specie des Dokumentsinnes bekundet. Ja, hätte Dürer selbst sich über die letzte Absicht seines Werkes expressis verbis geäußert (spätere Künstler haben dergleichen ja öfters versucht), so würde sich bald herausstellen, daß diese Äußerung an wahrem Verständnis des Bildes weit zurückbliebe und, statt uns die Interpretation desselben ohne weiteres an die Hand zu geben, ihrerseits der Interpretation in höchstem Maße bedürftig wäre." [328] Dies betrifft vor allem die Nichtverbalisierbarkeit der subjektiven Intention, führt aber darüber hinaus, auch wenn die überindividuell-geschichtlichen Determinanten, die Panofsky ins Spiel bringt, nicht sozialökonomischer, sondern kulturüber, nämlich weltanschaulich-ideologischer Natur sind, arbeitet er doch die Bedingtheit der subjektiven Intention klar heraus - so vor allem auch in seiner Abhandlung "Der Begriff des Kunstwollens", in der er sich mit Alois Riegl befaßt und "künstler-psychologische" Auslegungen ablehnt: "Es bedarf kaum der Erörterung, daß eine solche Auffassung - die also den empirischen Individuum direkte oder Rembrandt alles das als Produkt einer psychologisch faßbaren Willensrichtung zuschiebt, was uns in der plastischen oder malerischen Kunst als Ausdruck eines besonderen kompositionellen oder expressiven Prinzips entgegentreten scheint - unmöglich zutreffen kann, wenn anders die Begriffe 'künstlerisches Absehen' oder 'Kunstwollen' einen objektiven und das wesentliche des durch die Kunst Ausgedrückten treffenden Inhalt haben sollen." [329] "Es ist historisch wie philosophisch gleich unhaltbar, wenn neuerlich behauptet werden konnte, 'eine Frage des Könnens gibt es in der Kunstgeschichte nicht, sondern nur die des Wollens'... Polyklet hätte einen korrekteren Kanon bilden, Polygnot eine naturalistischere Landschaft malen können, aber sie taten es nicht, weil sie sie nicht schön gefunden hätten'.

Ein solcher Anspruch ist deshalb unrichtig, weil sich ein 'Wollen' eben nur auf ein Bekanntes richten kann, und weil es daher umgekehrt auch keinen Sinn hat, da von einem Nicht-Wollen in der psychologischen Bedeutung des Ablehnens (des Nolle, nicht des Non-velle) zu reden, wo eine von den 'Gewollten' abweichende Möglichkeit des betreffenden Subjekt gar nicht vorstellbar war: Polygnot hat eine naturalistische Landschaft nicht deshalb nicht gemalt, weil er sie als 'ihm nicht schön erscheinend' abgelehnt hätte, sondern weil er sie sich nie hätte vorstellen können, weil er - kraft einer sein psychologisches Wollen vorherbestimmenden Notwendigkeit - nichts anderes als eine unnaturalistische Landschaft wollen konnte; und eben deshalb hat es keinen Sinn, zu sagen, daß er eine andersartige gewissermaßen freiwillig zu malen unterlassen hätte." (330)

Abbilder sind Widerspiegelungsresultate, ideelle Produkte der Erkenntnistätigkeit der sozialen Akteure. Vergegenständlicht und artikuliert, codiert und gespeichert, existiert dieses Produkt nur in kommunikativer Gestalt. Um unsere Abbilder verdinglichen, lösen wir sie aus dem konkreten historischen Kommunikationskreis heraus, der ihren gesellschaftlichen Interpretationszusammenhang bildet. Als sozialer, kommunikativer historischer Prozeß hat Erkenntnis keine Resultate von absoluter Bestimmtheit und Gültigkeit (auch die Realität ist nicht absolut bestimmt); jedes Resultat ist gegenständig Moment in weiteren Erkenntnisprozeß.
Im Hinblick auf ihre sozialen Akteure ist die Abbildbeziehung in keiner Weise unabhängig von den historischen Subjekten. Danach ist jedoch nicht gefragt, wenn geprüft werden soll, ob Abbildern, die niemals unabhängig von uns gebildet und wirksam werden, Wahrheit zukommt.
In dieser Hinsicht ist vielmehr nach den Gesetzmäßigkeiten der Widerspiegelung, der Subjektunabhängigkeit kognitiver Strukturen gefragt. Bereits in Wahrnehmungsprozessen gilt, daß die Beschaffenheit des Objekts nicht unabhängig von der Beschaffenheit des Subjekts widergespiegelt werden kann; um so mehr gilt dies für differenzierte gesellschaftliche Konstruktionen. Aber nur in dem, was sich bei aller gnoseologisch, historisch, sozial und sachlich bedingten Relativität als subjektunabhängig erweist, liegt die Übereinstimmung, die die Wahrheitsrelation begründet. Dafür, ob Abbildern unter der Bedingung, daß sie in kommunikativer Gestalt existieren, objektive Wahrheit zukommt, ist nicht entscheidend, inwieweit sie vom Subjekt abhängen, sondern es ist im Abbildungsvorgang, der auch vom Subjekt abhängt und durch seine Aktivität maßgeblich bestimmt wird, Invariantes, Subjektunabhängiges gibt.
Ein hervorragendes philosophisches Modell, besonders geeignet, die erkenntnistheoretische Problematik der sprachlichen Widerspiegelung herauszuarbeiten, ist dem wertvollen Erbe der Leistung, das er in der Semiologie gebracht hat, zu entnehmen. Ebenso Ernst Cassirer, der den menschlichen Verstand" ergänzt, wenn er Leibniz zitiert: "Es bringt ... einen von uns es, die Ideen nach unserem Belieben zu verknüpfen, wenn diese Verknüpfungen nicht entweder durch die Tatsache, daß sie sich gegenseitig

bedeutet für Leibniz: widerspruchsfrei, in diesem Sinne logisch denkbar) oder durch die Erfahrung, die sie als wirklich und somit auch als möglich erweist, gerechtfertigt wird. Es kommt vor, daß jede Sache nur eine Wesenheit besitzt, daß es aber mehrere Definitionen geben kann, die die wahrhafte Wesenheit ausdrücken, wie .... dieselbe Stadt, je nach dem man sie von verschiedenen Seiten und bezeichnet, durch verschiedene perspektivische Abbildungen dargestellt werden kann." (331) Mit diesem Gleichnis bestreitet Leibniz, "daß die Wesenheiten selbst von der Zahl der Dinge abhängig sein sollen". (332) Zwar zeichnen sich unsere Definitionen, durch die wir die individuellen Erscheinungen in ihrer konkreten Allgemeinheit, in ihrem überindividuellen Wesen zusammenfassen und abgrenzen, durch ein Moment der Willkür aus, aber "das macht die Wesenheiten nicht zu Namen-wesen". (333)

Die Stadt steht in dem Gleichnis für die objektiv reale Existenz des Allgemeinen der Gegenstände, das nach nominalistischer Auffassung nur ein bestimmter Zeichenausdruck sein soll. In Wirklichkeit existierten nur individuelle Gegenstände, deren wesenhafte Allgemeinheit nur der Ausdruck einer abstrahierten und Verallgemeinerung sei, die wir nach subjektiven Kriterien vornehmen würden. Nun ist Leibniz nicht einfach Realist, d.h. er behauptet nicht idealistisch auf die eine oder andere Weise die Sonderexistenz des Allgemeinen als eigenständiger Substanz. Was für Leibniz die objektiv reale Existenz des Allgemeinen beweist, das sind bestimmte Tatsachen:

1. die Tatsache, daß es nicht von uns abhängt, "die Ideen nach unserem Belieben zu verknüpfen"; (334)
2. die Tatsache, "daß jede Sache nur eine Wesenheit besitzt, daß es aber mehrere Definitionen gibt"; (335)
3. die Tatsache, daß es möglich ist, "ein genaueres, immer vollständigeres Verständnis zu finden". (336) Der gesamte Wissensbereich und Erkenntnisgang, die die individuelle Art der Menschen, konstant bleibt - relativ konstant, da es keine absoluten Schranken in der Natur gibt;
4. die Tatsache, daß die Übergänge von Art zu Art, alle Verbindungen und Kombinationen nicht ins Leere, sondern "unabhängig vom Verstande reale Wesenheiten besitzen" und daß wir diese auch erkennen können: (337)

5. die Tatsache, daß die Relativität unserer Erkenntnis nichts daran ändert, daß sie nach den Kriterien der Logik oder der Erfahrung verknüpften Ideen "der Natur [illegible]" sind, die wir immer tiefer erfassen. (338)

Was kann Leibniz' städtebaulicher Ideenkomplex als bewährtes philosophisches Modell in unserem Zusammenhang leisten? Wir wollen uns etwa näher mit dem Modell befassen. Als Materialgrundlage nutzen wir hierfür einen gedrängten Überblick über das historisch sich wandelnde Verhältnis von Stadtgestalt und -struktur, den der italienische Architekt und Städteplaner Pietro Maffei als streitbaren Beitrag zur Diskussion über die weiteren Perspektiven der Urbanisierung vorgelegt hat. (339) Eine bewußt abgegrenzte und strukturierte gesellschaftliche Raumwelt für eine marktorientierte offene Lebensform, wahrt die Stadt ihre Identität durch ihre assimilationsfähigkeit. Die gegenseitige Abhängigkeit der Individuen stellt die Öffentlichkeit her und bewirkt einen stets in gewandelten historischen Dimensionen neu einsetzenden Sozialisierungsprozeß, der alle Einflüsse von außen erfaßt. In ihrer Geschichte zeigt die Stadt unterschiedliche, je gegensätzliche Strukturen.

Als räumlicher Vermittlungszusammenhang vielfältig ineinandergreifender Prozesse ist die Stadt selber dynamischer Natur, in ihrer strukturellen Durchgliederung gleichzeitig einerseits transparent, soweit "die Konzentration von Ursachen und Tätigkeiten ... sichtbar und erlebbar" wird.(340) "Hierdurch ist die Vielfalt der Menschen und Dinge so groß, nirgends sind die Unterschiede, Gegensätze und Anomalien so selbstverständlich wie in der Stadt ... Dabei geht es nicht um die einfache Feststellung, daß in der Stadt eine große Zahl verschiedener Faktoren wirksam ist, sondern um die [illegible] des Geschehens, um eine große Mannigfaltigkeit auf kleinem Raum." (341) Diese städtische Vielfalt kann freilich auch als Durcheinander, Chaos und [illegible] erfahren werden. War die mittelalterliche Stadt, die etwa Leibniz vor Augen stand, ein deutlich geordnetes stabiles Gebilde mit ausgeprägtem Gestaltcharakter, vom nächstgelegenen Hügel gut zu überblicken oder aus der Ebene als klare Silhouette zu genießen, so sind in der modernen Stadt die Beziehungen vielfältiger und veränderlicher - auch im städtebaulichen Ausdruck.

Stadt scheint ihren Gestaltcharakter einzubüßen.
Beruht die Mannigfaltigkeit der Stadt in erster Linie auf der Vielzahl verschiedener Aktivitäten, so ist ein erkennbarer Zusammenhang jedoch eine Lebensnotwendigkeit. (342)
"Der Mensch will sich orientieren können," schreibt Hommel, dessen anregenden Überlegungen wir in großen Linien folgen, ohne seine am kapitalistischen Markt orientierte bürgerliche Befangenheit zu teilen. Nichts zeigt deutlicher die Ordnungskraft der Struktur: nicht die individuellen Gebäude schaffen die großen und übersichtlichen Einheiten, sondern die städtischen Räume, Straßen und Plätze.
"Die Gründung der ersten Städte bestand in der Abgrenzung eines Raumes gegenüber der Außenwelt, eines Raumes, der, geschlossen und offen zugleich, den Ausgangspunkt für die städtische Organisation bildete. Im Laufe der weiteren Entwicklung entstanden Straßen, Plätze, Höfe usw. Neben der Prozessionsstraße Babylons und der Königsstraße Nineveh kennen wir die völlig andersartige Agora der griechischen Polis und das Forum aus der Zeit der römischen Republik... Zur vollen Blüte gelangen die städtischen Räume in der mittelalterlichen Stadt: Hier richten sich zum ersten Male alle Gebäude, selbst die einfachsten Bürgerhäuser, auf die Straßen und Plätze der Stadt.... Diese Tendenz erreicht in der Stadt der Renaissance und des Barocks ihren Höhepunkt.... Die Stadtplanung wird sich wieder ihrem eigentlichen Gebiet, der Planung des öffentlichen Raumes zuwenden müssen... Die Raumkompositionen des Städtebaus bei Le Corbusier setzen isolierte Wohnblöcke voraus, die arbeitet mit Punkthäusern, Wohnscheiben und Reihenhäusern, auf jeden Fall aber mit Baumassen und nicht mit städtischen Räumen... Die Häufung anonymer Wohnblöcke schafft zwischen den städtischen Räume genauso anonyme Zwischenräume." (343)
Die Struktur gibt der Stadt Gestalt; sie regelt die Beziehungen zwischen Teil und Ganzem. Auch die Strukturen moderner Großstädte müssen innerhalb der Möglichkeiten menschlicher Gestalterkennung bleiben, d.h. in jedem Strukturelement, Teilkomplex aufs Ganze bezogen und so in ganzer Übersichtlichkeit. Auch den städtischen Strukturen sind vorausgesetzt, daß sie die Einzelteile nicht einfach additiv verwerten, sondern daß sie ihnen gerade einen individuellen Wert innerhalb der Totalität geben.

Teil und Ganzem bestehen. Außerdem muß jeder Teil die Möglichkeit haben, sein eigenes Leben zu führen: Das Ganze lebt nämlich viel länger als die Teile, aus denen es besteht. Die städtischen Strukturen bilden darum auch den Rahmen für Wachstum und Veränderung." (344)

Freilich ist Gestaltwahrnehmung in der modernen Großstadt

in Zeit und Raum wahrnehmbar." (345)

öffentlichen Verkehrs einfach zu begreifen sein, nicht nur

den verschiedenen Netzen sind Anknüpfungspunkte, wenn man eine Stadt als Ganzes überblicken will." (347)

turieren: das konzentrische, auf eine Achse gerichtete (Baum

Straßen. Wichtig für ein Netz sind Anzahl, Größe, Form der Maschen, Lage (nord-süd- oder ost-west-gerichtete Struktur). Entscheidend ist auch das Verhältnis von Stadt und Stadtkern: "Die Stadt war bis zur Französischen Revolution eine deutliche Einheit, die meist durch einen Tempel, eine Kathedrale oder einen Palast beherrscht wurde. Außerdem besaßen diese Städte einen Rand: Hohe Mauern trennten sie von der Umgebung, stolz und beinahe abweisend standen sie in der Landschaft. .... Wenn man alte Stadtpläne studiert, kommt man zu der überraschenden Feststellung, daß die Städte im Altertum und im Mittelalter, abgesehen von einigen Ausnahmen, keinen Kern besitzen ... Später entstand durch die Ausbreitung der Stadt eine ganz andere Situation: Die Außenquartiere, und mit ihnen die

Vororte, Trabantenstädte, und in [illegible]
neue Industriegebiete, 'Schlafstädte' oder [illegible]
die Dichte ist relativ niedrig und der erkennbare Zusammenhang minimal. Die öffentlichen Gebäude, die kulturellen Institutionen, die [illegible] und die Banken konzentrieren sich in [illegible], die entweder mit der alten historischen Stadt übereinstimmt oder in deren nächster Umgebung liegt. ... Das moderne Konzept einer Stadt ist nichts anderes als die offizielle Anerkennung dieser Scheidung in Zentrum und [illegible], [illegible] die gebaute Umwelt die Gesetzmäßigkeit der gesamten [illegible] wider, die zwischen Arbeitswelt und Freizeit, zwischen Produktion und Konsumation [illegible]." (14)

Hier läßt Hannel - freilich ohne [illegible] Produktionsverhältnisse - Grundlagen scharf zu [illegible] und in Frage zu stellen, ohne auf die sozialistisch-kommunistische Alternative zu verweisen, klar erkennen, wie die städtischen Strukturen gesellschaftliche Lebensstrukturen [illegible] widerspiegeln und widerspiegeln. Die kapitalistische Urbanisierung hat überhaupt erst die räumlichen Voraussetzungen geschaffen, in denen der soziale Lebensprozeß vergesellschaftet werden konnte. Auch die Monokulturen kapitalistischer Großstädte - räumlich und zeitlich oft weit voneinander getrennte Schlafstädte, Industriegegenden, Geschäfts-, Verwaltungs- und Vergnügungsviertel, Erholungsgebiete, während gleichzeitig die [illegible] unangetastet bleiben, widerspiegeln die räumliche Organisationsformen, als sinnfälliger Ausdruck die Trennung der Lebensbereichen, auf welche kapitalistische Arbeitsteilung die Individuen reduziert.

Die Verräumlichung der städtischen Form zeigt die [illegible] des Gegensatzes von öffentlicher und privater Sphäre, der [illegible] in kapitalistischen nicht möglich ist. Sie kehrt verlangt die ungeregelte Teilnahme [illegible] Lebensfunktionen in Gemeinschaft der Individuen, das [illegible] Widerspiel von Privat und Öffentlich in [illegible] Gesellschaftlichkeit der Individuen, nicht nur gesellschaftlich, sondern auch räumliche Bedingungen, die Freiheit [illegible] möglich sind; polyzentrische städtische Strukturen [illegible] vielseitigen und kritisch verknüpften gesellschaftlichen Zusammenhängen entsprechender Arbeitsteilung. [illegible]

...en. Das bedeutet, daß nicht nur genügend Verkehrs-
...dungen vorhanden sein müssen, sondern daß zwischen den
...Stadtteilen auch ein sinnvollen funktionellen Zusammenhang
...besteht." (349) Verändert hat sich gegenüber der Zeit vor
...allem jedoch die Beziehung von Stadt und Land-
...schaft. "Der Platz einer Stadt in der Landschaft bringt die
...Haltung des Menschen gegenüber seiner Umgebung zum Ausdruck.
...
...
...

Gestaltraums der Stadt. Immer
daß die Stadt ihrem relativ invarianten Wesen nach
sondern ein Beziehungsganzes ist, das die Struktur
des gesellschaftlichen Lebens räumlich reproduziert und (das
ist der Abbildaspekt städtebaulicher Ordnungen) ausdrückt.
Das ist das Zutreffende an Leibniz' Auffassung des Raumes:
meint er denkt es nicht als eigenständige Substanz, sondern
als konkretes Beziehungsgefüge, in welchem sich das Einzelne
in seiner Wesentlichkeit bestimmt. Das Entscheidende für Leibniz
ist, daß die Charaktere (das ist ein anderer Ausdruck für Zei-
chen), das will sagen für die
rung, "irgendeine Verknüpfung, Gliederung und Ordnung, die
auch den Gegenstand erkennt,
wenn auch nicht in der einzelnen Sache ..., so doch in ihrer
Verbindung und Vergleichung gegenseitig ist." (37))
Das Stoffgleichnis der Industrie von
Wert ein 1. städtische Gestaltung
schaftlichen Lebens in eine
drucksform transformiert
selber ein Beziehungsgefüge ist:
das Gesellschaftlich-Allgemeine ist
heit, keine "Substanz", sondern es ist das
soziale Beziehungsgefüge, das die Individuen als neue, gesell-
schaftlich-gemeinschaftliche Qualität
von selber hervorbringen. Das Ensemble der
Verhältnisse, wie Marx sagt,
tionsprozeß das Grundverhältnis
tätigkeit) und Objekt (produktive
aus den gesellschaftlichen
produzierend, distribuierend, konsumierend und durchgängig
kommunizierend eingehen, eine Vielfalt innergesellschaftlicher
Subjekt-Objekt-Beziehungen zwischen den Individuen. Daraus er-
wächst die reale Stellung des Menschen als soziales Individuum
in Raumbeziehungen als gesellschaftliche Qualität
bedeutet eine Fülle individueller Selbstbestätigung und
Selbstentfaltung, Selbstentfaltung und Selbstverwirklichung
gesellschaftlicher Subjektpotenzen. Wir bezeichnen diese sozial
und kulturgeschichtliche Lebensqualität, die
räumlichen Relationen, in denen sich der einzelne als

als Objekt erfahren kann, als Sinnstruktur der geschichtlich-gesellschaftlichen Lebensrealität.
Das ist nicht identisch mit der Sozialstruktur, sie ist die Sozialstruktur, gemessen an den objektiven und subjektiv ergriffenen Möglichkeiten für die Individuen, sich selbständig als Subjekte zu verhalten. Die Sinnstruktur ist die je konkrete gesellschaftliche Struktur menschlichen Subjektwerdens. Sie ist abhängig von der Sozialstruktur, die Interessengegensätze und Subjekt-Objekt-Beziehungen zwischen den Individuen sind durch Produktionsverhältnisse und Klassenbeziehungen vermittelt. Die besondere Affinität des literarischen Schöpferischen zur ästhetikentlichen Gestaltung [illegible] ist in der Tatsächlichkeit der gegenständlichen Beziehungsgegebenheiten, das Leitmotiv vom Umgang nimmt. Die Gestaltgestalt der [illegible] sozialen Strukturen sind evident, und sie bringen soziale Beziehungen zum Ausdruck, die zwar an der Oberfläche zum Verbergen, ihrem Wesen nach aber latent sind - in modernen Kapitalismus in einer solchen Maße, daß Brecht formulieren konnte: "Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß wenigstens heute die einfache Wiedergabe der Realität etwas über die Realität aussagt. .... Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht." [354] Und doch zeigen ästhetische Strukturen in aller Eindeutigkeit die in die Funktionale gerutschte Realität, wenn wir die ästhetischen Strukturen als ikonisch-indexikalische Zeichenstrukturen interpretieren. Von der Kunst aus sind verschiedene, in verschiedenen, in diesen Fällen subjektivierten 'Ansichten' sinnfällig, aber nur über die Sprachstrukturen des künstlerischen sprachlichen Abbildes der in die Funktionale gerutschten Realität zu geben; eine Aufgabe, an der gerade [illegible] sich messen. 'Es ist also schwierig 'schwer aufzuheben', etwas 'Unsichtbar', 'Gestaltlos'. Es ist also [illegible] notwendig, wenn der alte Begriff der Kunst, vom Erlebnis her, fällt eben aus. Denn noch war vor der Realität nur das und der Schleier [illegible] sind sie selbst nicht wissen. Wie ist längst nicht mehr in Totalem erlebbar. Nur die dunklen Ahnungsbilder, die manchmal [illegible] Fühle gibt, die als [illegible] sind sie selbst [illegible]." [355]
Künstlerische Gestaltungen sind nach Maßgabe der subjektiven Intention auf eine bestimmte materialsprachliche Gestaltungsstruktur projizierte 'Ansichten' der Gesellschaftlich-Allgemeinen in seiner je historischen Sinnstruktur. Diese 'Ansichten'

umfassen den ganzen Komplex der je nach gattungs- und epochenspezifischen Möglichkeiten darstellbaren Themen-Totalität, deren Kontext stets das Gesellschaftlich-Historische bildet, welches Thema auch immer aufgegriffen wird. Nicht das jeweilige Darstellungsobjekt ist die Invariante, sondern das Gesellschaftlich-Allgemeine als historischem Invarianzobjekt. Die Invarianzleistungen der subjektiv-künstlerischen Gestaltungen bestehen also darin, wie weit in ihren thematisch vielfältigen, epochalen Darstellungen die je historische Grundstruktur in der jeweiligen Totalität der Gesellschaft idealtypisch reproduziert wird. Dabei hängt es von allen den variablen des ideologischen Standorts sowie der gesellschaftlich-weltanschaulichen Perspektive ab, in welchem Maße die historische Konstruktion erfaßt wird, welche Invarianzleistungen vollbracht werden. Das Gesellschaftlich-Allgemeine wird in der Kunst (und wie in objektzentrierter, wissenschaftlicher Darstellung nicht) nie unmittelbar thematisiert, gleichwohl ist es, unter welchem thematischen Aspekt auch immer, stets intendiert. Denn auch objektzentrierte Darstellungen sind zumeist "Ansichten" ihrer Gegenstände, projektive Transformationen von Objektstrukturen in Zeichenstrukturen. Denn eine strukturelle Identität, wie sie Klaus für möglich hält, (356) gibt es nicht; dafür eine strukturelle Adäquanz, die niemals absolut ist und stets nur als Invarianzleistung möglich.

Wir müssen daher auch den Katalog erweitern, den Vogel für die Art und Weise der Abbildung von Objektstrukturen aufstellt:

a) als verbale Strukturbeschreibung
b) als begriffliche Darstellung der Elemente und ihrer Relationen
c) als abstrakte Strukturformel (mathematisch, mit spezifischer Darstellung der Elemente und ihrer Beziehungen) (357)

Künstler von solchem Niveau gestalten nun demnach nicht nur die Struktur ihres Gegenstandes, nicht ihres Darstellungsobjekts, sondern ihres Erkenntnisobjekts in spezifischen Invarianzleistungen in Form einer künstlerischen, gesellschaftlichen Gestaltungsstruktur adäquat ab.

Die semantisch intendierte strukturelle Durchbildung des Materials und seine Bildung zur Gestalt erzeugt einen künstlerischen Sinnzusammenhang, der auch das Werk als ein Ganzes auszeichnet. Diesen Sinnzusammenhang, der auf der Dialektik der Gehalte beruht, vor allem auf der widersprüchlichen Beziehung von subjektiver und objektiver Intention, bestimmen wir als werkinterne Sinnstruktur. Sie erst ermöglicht das Abbildverhältnis der Kunstgestalt gegenüber der werkexternen Sinnstruktur des geschichtlichen Lebens der Individuen. Dieses Abbildverhältnis unterliegt der Wahrheitsrelation und entscheidet über den Wahrheitsgehalt der Werke.

3.3.2. Die Invarianzleistungen der künstlerischen Aneignung

Was bedeutet der oft, aber ungenau gebrauchte Ausdruck "spezifischer Gegenstand"? Das Erkenntnisobjekt allgemeiner wird auf besondere Werke angewendet - je nach Konstruktion und ihnen gemäßen materialgerechten Strukturen. Daraus folgt aber nicht - und es scheint wichtig, dies zu betonen - daß sich dieser Gegenstand in einen Komplex in gattungs- und materialabhängiger Gegenstände auflöst.
Für uns bezeichnet der Begriff der künstlerischen Analyse ihr spezifisches Erkenntnisobjekt im Unterschied und in Relation zu ihrer einflußreichen Darstellungsobjekte. Wir uns bezeichnet folglich der Gegenstand der künstlerischen Analyse ihren integrierten Realitätsbezug, der gleichzeitig ihre objektive Voraussetzung bildet. Der Ausdruck 'spezifischer Gegenstand' ist daher als eine ungenaue Bestimmung zu ungenau - als das auf je besondere Werke, über je besondere Darstellungsobjekte angewendete Erkenntnisobjekt, das einerseits als objektiver Gegenstand die allgemeine Realitätsbeziehung der Kunst strukturiert. In diesem Sinne wären also die Begriffe 'spezifisches Erkenntnisobjekt' und 'spezifischer Gegenstand' zu unterscheiden.
Das Erkenntnisobjekt künstlerischer Analyse konstituiert erstens für Allgemeines - und zwar nur in individuellen Produktionsakten; es ist zweitens nicht möglich zu denken, sondern - der materialistisch verstandenen Natur des Allgemeinen gemäß - konkretes Beziehungsgefüge, in welchem sich das bzw. der einzelne in seiner Wesentlichkeit bestimmt. Drittens erfassen ein im Kunstwerk latenten Aussagen das Erkenntnisobjekt ganz unterschiedlich, z.B. die Interpretationsleistungen unterscheiden sich im Einzelfall erheblich.
Die strukturelle Adäquanz von künstlerischen Strukturen und historischer Binnenstruktur ist auf keinen Fall direkt - sie wird als Abbildbeziehung erst durch Interpretation hergestellt, die der künstlerischen Gestaltung erst die volle Bedeutung gibt. Die Kommunikationsbedürftigkeit der Kunstgestalt, die Allgemeinheit vom niemals abgeschlossenen Leben fordert der Rezeption gibt dem Interpretationsprozeß in der künstlerischen Analyse besonderes Gewicht. Die Formung der Kunstgestalt [illegible] einen Komplex nicht nur von Konstruktions-, Synthese- und Verallgemeinerungsprozessen ein, wie Heise schreibt, sondern auch von Interpretationsprozessen.

Diese Interpretationsnotwendigkeit ist jedoch keine absolute Eigenart des künstlerischen Prozesses, sie ist in differenzierten Gesetzmäßigkeiten den Abbildungsprozessen aller Formen entsungen.
Auf Grund der qualitativen Verschiedenartigkeit des Materiellen und des Ideellen (als zwei verschiedenartigen Grundqualitäten) ist die Übereinstimmung von abbildenden und objektstrukturen nicht einfach gegeben, sie muß stets hergestellt werden. Als Prozeß der Um- und Übersetzung des Materiellen in Ideellen, ausgehend von der Demodierung von Signalen über die Identifizierung wechselnder Objektzustände (als Transformationsfolgen von Objekteigenschaften) bis zur Bildung und Codierung kognitiver Strukturen auf immer höherer Reflexionsstufe ist der gesamte Abbildungsprozeß durch eine permanente Notwendigkeit der Interpretation ausgezeichnet. Diese Interpretationsnotwendigkeit gewinnt in der sozialen Kommunikation eine neue Qualität. Ohne imstande zu sein, Zeichen zu interpretieren, wären wir auch nicht in der Lage, adäquate Zeichen zu kommunizieren.
Künstlerische Gebilde begründen eine spezifische Interpretationsnotwendigkeit. Das Kunstwerk ist Objekt und Mittel der Kommunikation; die Aussage liegt im Werk, aber sie ist nicht evident. Das rezipierende Subjekt muß sie aus dem Werk selektieren. Das setzt voraus, daß es das Werk decodieren kann, interpretiert.
Das Kunstwerk ist in besonderer Weise von einem konkreten Kommunikations- und Interpretationskreis abhängig; es gewinnt erst in der Kommunikation gesellschaftliche, nicht bloß dingliche Objektivität. Als Resultat eines Abbildungsprozesses erhält es seinen ideellen 'Inhalt' erst in der Rezeption; der Rezipient muß es nicht nur verstehen, er interpretiert seine Bedeutung.
Indem sich das Kunstwerk gegenüber seiner subjektiven Produktionsbedingungen verselbständigt und in seine Rezeptions- und Wirkungsgeschichte eintritt, wird es zum Speicher für verschiedene aktualisierbare Inhalte - die aber stets einen gemeinsamen Bezugspunkt haben, der gesellschaftlich-allgemeine, das nur in seiner Historizität konkret zu erfassen ist.

Im sozialen künstlerischen Prozeß [illegible]

Das Kunstwerk erlaubt nicht nur eine Interpretation, die als absolut gelten darf. Dem widerspricht schon die Historizität der Rezeption. Das bedeutet nicht, daß die Aussage des Werks vom rezipierenden Subjekt abhängt; das an Gestalten und Gedanken liegen im Werk. Durch seinen objektiven Abbildungszusammenhang mit der gesellschaftlichen Realität setzt es möglicher Willkür Grenzen. Zum anderen ist auch jede Interpretation objektiv determiniert, hat Zeichenfunktion (Verweischarakter) gegenüber der bestimmten Realität.
Diese Interpretierbarkeit der Kunstgestalt in ihrer Gestaltungsstruktur nennen wir ihre Aussagefähigkeit.
Die Aussagefähigkeit ist die Voraussetzung dafür, daß einem Kunstwerk Wahrheit zukommen kann - in Relation zum spezifischen Erkenntnisobjekt künstlerischer Aneignung.
Aussagefähigkeit in diesem Sinne kann allen - verbalen und nonverbalen - künstlerischen Gestaltungen zukommen, sofern sie in historisch-gesellschaftlichem Sinnzusammenhang der Leistung der Individuen interpretierbar sind. Die Aussagefähigkeit ist also nicht an verbale Strukturen gebunden. Auch für nonverbale Strukturen gilt, daß sie erfüllbar sind, wenn man einen konkreten Bereich angeben kann, der die gleiche Struktur hat.
Auch hier handelt es sich um die eigenartige Ausprägung einer allgemeinen Problematik. So hebt Günther Stiehr hervor, "daß die Auffassung der Interpretation als eine besondere 'logische' Operation zu eng ist". (358) "Die Bestimmung der Interpretation als eine der Abstraktionstätigkeit entgegengerichtete Erkenntnistätigkeit erfaßt einen breiten Kreis der Anwendung... Interpretationsprobleme sind ... nicht ausschließlich Kennzeichen von Wissenschaftsdisziplinen, die abstrakte logische und mathematische Zeichensysteme benutzen, obgleich ... hier ... das traditionelle historische Feld der Anwendung und Untersuchung des Begriffs 'Interpretation' liegt ..." (359)
Stiehr betont zu Recht, daß dieser Interpretationsbegriff die Auffassung der Interpretation als Tatsachendeutung nicht einschließt; um eine solche, wissenschaftliche Bedeutung von Interpretation geht es auch in unserem Falle nicht. So ist nur zu begrüßen, daß Stiehr Interpretation "inhaltlich in einem umfassenden Sinne" versteht, obwohl er den Begriff [illegible] wenn er Interpretation als immanentem Bestandteil nur des wissenschaftlichen Verstehens [illegible]

Möglicherweise liegt dem die Voraussetzung des Erkenntnisprozesses generell auf wissenschaftlichen Erkennen angewandt, bleiben kunstspezifische Erkenntnismöglichkeiten außerhalb jeder Erwägung. Sofern aber auch die höchst unterschiedlichen und unübersichtbaren Erkenntnisleistungen vollbringen, die nicht am Modell der Wissenschaft zu begreifen sind, betrifft die Interpretationsproblematik auch die künstlerische Erkenntnistätigkeit, die gleichfalls eine eigene Abstraktionstätigkeit einschließt, wie die nonverbalen Gestaltungen in ihrer strukturellen Beschaffenheit belegen.
Wir schließen uns auch der weiteren Bestimmung Schiwys an, daß semantische Interpretation immer die Benutzung einer gewissen Sprache erfordert, "die bereits eine bestimmte nichtformale Widerspiegelung der Wirklichkeit leistet" (360).
Das gilt einmal insoweit als die Interpretation nur in der natürlichen Wortsprache erfolgen kann, ohne aber im Falle der Kunst durchgängig und angemessen verbalisiert werden zu können. Das gilt zum anderen insoweit als stets bestimmte Vorkenntnisse über die Wirklichkeit (und über die Struktur der Darstellung) erforderlich sind. Das gilt schließlich insofern als "philosophische Grundpositionen für die Interpretation von entscheidender Bedeutung sein können". (361)

So ist auch Schindlers Dorypheros-Analyse eine Interpretation der klassischen Gestaltungsstruktur, die erst den geschichtlichen Wahrheitsgehalt des Status erschließt. Schindler interpretiert das klassische Gestaltungsmuster im epochengeschichtlichen Lebenszusammenhang der Polisdemokratie, und es erweist sich, daß werkinterne und werkexterne Sinnstruktur in einem Abbildverhältnis zueinander stehen. Schindlers Interpretation bewährt sich am Werk, soweit die strukturelle Adäquanz von künstlerischer Gestaltung und gesellschaftlicher Lebensgestaltung auf dem Boden der attischen Demokratie verifizierbar ist. Sie bedarf daher keiner Legitimation durch die subjektive Intention.

Wir können nunmehr zu bestimmten Schlußfolgerungen, in denen wir die bisherigen Ergebnisse unserer Erörterung des Wahrheitsbegriffs im Hinblick auf Kunst zusammenfassen wollen:

1. Das Kunstwerk ist nur als kommunikative Gestalt auszumachen.

2. Das Kunstwerk ist aussagefähig, wenn es - unabhängig davon, ob es eine verbale oder nichtverbale Vermittlung besitzt - in konkreter gesellschaftlich-gesellschaftlicher Lebensverwirklichung der Individuen integrierbar ist.
3. Die Aussagefähigkeit des Kunstwerks kann nur in der Kommunikation realisiert werden.

Die Sinnstruktur der gesellschaftlich-gesellschaftlichen Lebensrealität der Individuen ist freilich auch Gegenstand philosophischer Disziplinen, insbesondere der Ethik und der Kulturtheorien. Programmatisch können sie wohl konkret-allgemeine Kriterien für die je individuelle Lösung der Sinnfrage in kommunistischer Perspektive angeben, niemals aber das subjektive und objektive Spielfeld individueller Lösungsmöglichkeiten ausmessen. Ebensowenig können sie die Antwort auf die Gesamtheit dieser Seiten, der spezifischen Dialektik des Individuellen und der Gesellschaftlich-Allgemeinen, reproduzieren, die können also nur in dem Maße, wie die konkreten Lösungsprobleme in begrifflicher Problemstellung auflösbar ist.
Wie die grundlegenden Fragestellungen von derart philosophischer Natur sind, ist das Programmatische, die Existenz philosophischer Erkenntnis nicht ausschließlich objektivierbarer Natur. Eine philosophische Problemstellung wie die Sinnfrage ist primär eine Frage des gesellschaftlich-gesellschaftlichen Lebens selber, nicht eine der Philosophie; umgekehrt bildet die Philosophie oft übergreifende gedankliche Motive, die als weltanschauliche Topoi auch in der Kunst realisiert werden, als Parameter historischer Selbstbewußtseine. Darin besteht vielleicht die eigentliche, nicht auf die Philosophiegeschichte begrenzte Tiefe der Philosophie, ohne daß man sich ihrer Reflexionsart bedarf, wie sie weltanschauungsbildendes Gut aus der Philosophie entsprechend ins Alltagsbewußtsein transponiert ist. Doch die Philosophie vermag darüber hinaus spezifische Aspekte des Alltagsbewußtseins und bringt sie konsequenter auf den Begriff, ohne daß letztgenannte dieses jemals in philosophischer Begrifflichkeit aufgingen. Ihre wie anderer sozial-theoretischer Gültigkeitsanspruch
Spezifisch für die Kunst ist die adäquate Reproduktion der Dialektik des Individuellen und des Allgemeinen, kurz einer Struktur von Individualität. Diese Aussage - das Individuelle des Einzelnen, seiner Lebens- und Erlebnis-, Gestaltungs- und Konzep-

nikationsfähigkeit, wie vom Individuellen des Rezeptionsprozesses, der immer in einer personalen Beziehung zum Werk tritt. Doch vom Individuellen ausgehend trägt Kunst auch zur gesellschaftlichen Lebensbewältigung, in welchem sich Individualität konstituiert, entfalten kann oder verhindern muß, so stellt sie über das Allgemeine als Einzelfall oder -lösung des Menschenschicksals wieder auf Individuelles.
Die historische Textstruktur ist übergreifender Gegenstand gestalthafter sozialer Selbstdarstellung, in vielfältigsten thematischen Objektbeziehungen individuell verwirklicht.
Diesem Gegenstand begegnet Kunst durch die Sprachfunktion, die gesellschaftliche Sinnstiftung der Aussagestellen Objekte und der Gestaltungsstruktur, wie auch die individuelle Leistung des Künstlers nur durch ihre Sprachfunktion, ihre gesellschaftliche Signifikanz, ihr Qualität sozialer Selbstdarstellung gewinnt.
Diese Signifikanz ist die zeichenvermittelte konkrete Allgemeinheit der künstlerischen Aneignung. Ihr Gegenstand ist demzufolge nicht Gegenstand im Sinne der objektorientierten Beziehung, sondern Allgemeines als geschichtlicher Sinnzusammenhang subjektzentrierter thematischer Darstellung.
Die innergesellschaftliche, in der objektiven Widerspruchsbewegung des geschichtlichen Lebens begründete Sinnfrage als individuell erfahrene, erlebte, reflektierte geschichtliche Lebensproblematik bildet das spezifische Erkenntnisobjekt, den übergreifenden Gegenstand künstlerischer Aneignung, der stets sich wandelt und die Kunst nie zum ihrer Verantwortung entläßt.
Wahrheit kommt durch einer Werkaussage zu, wenn sie die geschichtliche Lebensproblematik in wesentlichen widersprüchlichen Seiten abbildet. Gemäß der Wahrheit ist das spezifische Erkenntnisobjekt der Kunst.

Wir hatten als Besonderheit der ästhetischen Zeichensituation festgehalten, daß Autor und Rezipient nicht das gleiche Objekt haben. Es wäre der Einwand denkbar, auch wissenschaftliche Texte können als komplexe Zeichen, in denen eine bestimmte Zeichensituation [illegible] ist, anders zum Objekt einer Zeichensituation werden, indem z.B. untersucht wird, mit welchen Mitteln sie gewonnen wurden, was ihr Gegenstand ist usw. Doch hier verwahrheben wir unter der Hand die Klamm. Wir gehen von der objekttheoretischen zur metatheoretischen Ebene über. Man kann aber sicut patet, ästhetische Rezeption verhält sich zum Kunstobjekt metatheoretisch wie der Künstler zum Darstellungsobjekt objekttheoretisch. Denn das künstlerische Artifiz ist nur ein Gebilde sinnlich. Das Artifiz steht im Dienste. Es ist nicht nur Objekt der Deutung zu einem intellektuellen Sinne, sondern Gegenstand des Sinngebrauchs, steht privatintentionalen, sondern sozial- und kulturgeschichtlich relevanten Selbstgenuß. Das Kulinarische, das Brecht so hartnäckig bekämpft hat, ist nur seine entfremdete Form.
Zum andern könnte eingewendet werden, auch die wissenschaftliche Darstellung weise eine semantische Differenz auf - sonst wäre sie absolut wahr. Das ist richtig, aber eben nur unter Bezugnahme auf die Dialektik von relativer und absoluter Wahrheit. Diese unaufhebbare Differenz von relativer und absoluter Wahrheit, die für alle Formen artikulierter geistiger Welt- und Selbstaneignung gilt, meinen wir nicht; sie ist prinzipiell vorausgesetzt. Die semantische Differenz der künstlerischen Darstellung gegenüber ihrem Darstellungsobjekt ergibt sich vielmehr aus der Nichtidentität von Darstellungs- und Erkenntnisobjekt.

Charles Sanders Peirce, der Begründer der modernen Semiotik, unterschied

a) emotionalen Interpretanten (Standardisierung der Bedeutung)
b) logischen Interpretanten (begriffliche Analyse der Bedeutung)
c) energetischen Interpretanten (Handlungsregelung der Bedeutung)
(362)
Den Ausdruck "Interpretant" verwendet Peirce zur Kennzeichnung der Bedeutungspotenz des Zeichens.
Der interpretierte Inhalt, der wie wir sahen, nicht nur kognitiv, sondern allein emotionaler noch konativer noch energetischer Interpretant

In diesem Bezug werden z.B. ikonische Zeichen nicht nur durch die Intention des Autors, sondern auch ohne und gegen sie zu Indices. Sie müssen aber als Indices interpretiert werden. Der sozialindexikalische Gehalt erfaßt das [illegible] der künstlerischen Intention nicht nur in den Grenzen der subjektiven Intention, sondern in einer [illegible] Abbildungszusammenhang, der die Intention des Autors sowohl objektiv bedingt und übergreift wie die des Rezipienten. In diesem Rahmen, der [illegible] gegen Willkür setzt, kann der Rezipient den Inhalt entschlüsseln. Er rezipiert das Werk in Raster seiner Selbsterfahrung und Umwelterfahrung und bringt so die eigene Intention ein - möglicherweise im Widerspruch zur Intention des Autors; deshalb kann er aber auch der sozialen Verweisungskraft über die subjektive Intention hinaus und u.U. gegen sie Geltung bringen. Darin liegen Möglichkeiten der Bewährung der Werke in historischen Rezeptions- und Wirkungsprozessen - die zugleich die neuen Interpreten aufgefordert werden. Wenn wir Interpretation als eine semantische Konstituente der ästhetischen Kommunikationssituation fassen, kann die Selbstinterpretation grundsätzlich nicht überinterpretiert werden; denn in der ästhetischen Zeichensituation bedeutet Interpretation den konkreten Prozeß zwischen Rezipient und Werk. Überinterpretiert werden kann selbstverständlich die subjektive Intention, wenn der Rezipient sie auf den ganzen Inhalt ausweitet. Auch eine Fehlinterpretation liegt bereits dann vor, wenn der Rezipient statt sich selber zu entdecken die eigene Intention auf die des Künstlers projiziert. Generell handelt es sich um Fehlinterpretation, wenn der Rezipient unter der Intention des Autors bleibt (in prononciierter Weise, wenn er sie verfälscht) und wenn er den sozialen Verweisgehalt nicht mitaufnimmt, verkürzt oder sonst umpolt.

Der historische Rezeptionsgehalt des Decypherers ist [illegible] durch die unterschiedliche, ökonomisch - sozial - politisch bedingte Rezeption schlechthin und [illegible] Identität gekennzeichnet, worauf schon mehrfach hingewiesen wurde. [illegible] Aufweis der strukturalen Adäquanz von [illegible] termen Sinnzusammenhang hat kommunikative Qualität [illegible] jektiven Werkintention im Rezeptionsgehalt.

Die zentrale Frage angesichts einer paradigmatischen Mexikanischen Skulptur ist jedoch,

ob sie als selig-in-sich-selbst überhaupt der Kommunikation bedarf und zugänglich ist, ihr einen ausgezeichneten Gegenstand gibt. Nun hat das selig-in-sich-selbst [illegible] gehalt, wenn Hegel von 'atloser Ruhe spricht, doch eine tatenlose Ruhe ist unvorstellbar. Tatlosigkeit, Geschlossenheit und klassisches Zeitmaß ergeben durchaus ein in sich bewegtes und ruhendes, in seinen gegenstrebigen Kräften ausgeglichenes, in sich geschlossenes Gestaltsystem, das aber nur in einem semantisch-pragmatischen Bezugssystem als [illegible] in seiner kommunikativen Lebendigkeit als offenes System ist; in seiner gestalthaften Geschlossenheit absolut gesetzt, wäre es tot. Das Selig-in-sich-selbst ist in seiner semantisch-pragmatischen, seiner paradigmatischen Struktur selbst wesentlich kommunikativer, nicht diskursiver Natur; gestalthafte Ausdrucksform einer besonderen pragmatischen Intention.

Diese kommunikative Natur der Einzigartigkeit, ihren Gegensatz als historisch-gesellschaftlich determinierte kommunikative Gemeinheit bestreitet letztlich auch Hegel nicht. So sieht er an der klassischen griechischen Plastik als [illegible] Zeitmaß neben der Lebendigkeit aller Teile, Formen, Gestalten, Verbindungen, Gliedern, neben der Selbständigkeit aller Teile und der ungezwungenen Einheit den Grund das Gleichgewicht der Ruhe in sich und der Rundung gegen den Betrachter heraus. Die Ruhe in sich und die Rundung gegen den Betrachter müssen, soll sie in Kunstwerk vorhanden sein, aber die Selbständigkeit soll in solchem Gleichgewicht befindlich. Ist das Kunstwerk in strenger Zahl (Hegel nennt hier die Zeichnung d. Verf.) [illegible] schlossen, ohne zum Zuschauer sprechen zu wollen, so wirkt es kalt; tritt es zu sehr gegen ihn heraus, so gefällt es, aber ohne die Selbständigkeit, oder [illegible] Inhalten und die objektive Auffassung und Darstellung [illegible]

(363)

Die klassisch-antike Skulptur ist stets [illegible] net; sie öffnet sich [illegible] sie sich in [illegible] transformierten Bewegungsmöglichkeiten [illegible] Innern [illegible]

sie ist noch nicht vom Betrachter abgerückt und zum Objekt der Betrachtung geworden; es fehlt hierfür die wesentliche Voraussetzung – die kommunikative Distanz. Sie ist erst dann erreicht, wenn der Differenzierungsprozeß, der die Identität einsetzt: Indem das Werk in sich mobil wird, steht es für sich und wird in die Distanz gerückt; aber gerade diese Distanz ermöglicht und erfordert die [illegible] als dessen Mittelpunktsubjekt die Figur noch [illegible] ist. Nun in sich kreisende Gebilde kann dessen Glanz nur außen gestört werden; die Figur reagiert darauf nicht unmittelbar und augenblicklich; nach dem gedehnten Eigenmaß scheint sie in ihrer Ruhe bewegt zu sein und in ihrer Bewegtheit zu ruhen – so steht sie [illegible], daß sie ihn in die jetzt konstituierte kommunikative Distanz dialogisch einzubeziehen, wie es erst auf [illegible] gewährt. Die klassische Skulptur ist bereits als [illegible] hingestellt, wobei vor allem jene Seite die Doppelsinnigkeit der Kunst betont ist, die das Werk als raumzeitliches Objekt der Kommunikation ausweist.

Als Selbigkeit-sich-selbst ist das In-sich-Selbständigwerden des Ruhen-in-sich bei Hegel deutlich idealistisch bestimmt, zumal die Selbigkeit als Konfliktform gedacht wird. Damit hat das Sein-in-sich-selbst auch seine soziale Dimension; später erfüllt das klassische In-sich-ruhen, die Figuren springen aus eigenen Kreis und sind einer Umwelt konfrontiert, die weit hinausgerückt ist. Der ganzheitliche Verband der in sich geschlossenen Gestaltungssysteme hat ihbildfunktion gegenüber der Polis auf reifklassischer Stufe als einen [illegible], politisch, sakral relativ in sich geschlossenen Kreis. Tatsächlich wurde Handel getrieben und Getreide von außerhalb importiert, und es gab auch einen attisch-delischen Seebund, in dem mehrere Poleis zusammengeschlossen waren, doch das war gegenüber mykenischen Verhältnissen ein ganz isolierter Vorgang. Erst die Krise der Polis führte zu Strukturen, die die Polis weit zurückließen, zu Hyperbolisierungen, Fundamentalität und Staatsmythen, die nicht die alte Polisstruktur konservierten, sondern einen gesellschaftlichen Reflexionsstand, ein [illegible] Strukturbewußtsein, das in dieser Form fungierte, weitab von anderen, die auch dazugehörten. Jetzt erst

öffnen sich die Figuren in den Umraum, während sie in der Klassik stets in sich selbst befangen blieben, ungerührt und unstörbar. Natürlich hat das klassische In-sich-selbst-Ruhen in allen exklusiven und letztlich illusionären Momenten auch eine heuristische Idealfunktion; was hier plastisch strukturierten Ausdruck fand, das war das Ideal der Selbsttätigkeit der Individuen in den sozialökonomischen und -historischen Grenzen der Polisdemokratie, da sich die gesellschaftlichen Verhältnisse noch nicht gegenüber den Individuen verselbständigten. Gerade dieses Ideal war der Anknüpfungspunkt sozialutopischer Klassik-Rezeption.

Wir hatten zu Beginn dieser Arbeit an Rilkes "Archaischem Torso Apolls" hervorgehoben, wie hier die Tradition zum Betrachter thematisiert worden ist und gleichermaßen zwingende Gestalt angenommen hat. Allerdings handelt es sich nicht um ein archaisches Bildwerk. Die thematische Verifizierung des Gedichts hat vielmehr folgendes ergeben, wie wir Ulrich Baumanns Studie "Die Apollosonette Rilkes und ihre plastischen Urbilder" entnehmen können: "Im 'Archaischen Torso Apollos' ergeben das Fehlen des Kopfes und des Geschlechtes Kennzeichen, die, verbunden mit einigen anderen Beobachtungen, eine, wie uns scheinen will, eindeutige Bestimmung zulassen. Das 'leichte Drehen der Lenden' zeigt eine geringe Verschiebung der Beinbelastung an, ein leises Heraustreten aus dem Zwang der archaischen Richtungsgradheit. Diese Merkmale sammeln sich in einem bedeutenden Dionysostorso des Louvre, der aus dem Theater von Milet stammt und als 'Torso von Milet' bekannt ist. Daß Rilke 'Archaischer Torso' schreibt, obwohl wir heute den Torso der Vollkraft des strengen Stils zurechnen, ist kein Gegengrund. Die differenzierte Abgrenzung beider Stilstufen ist erst in jüngster Zeit vorgenommen. Daß er ihn als 'Apollo' erlebte, trifft sicherlich ganz in die Nähe der wirklichen Bedeutung des Torsos, die sich endgültig auch uns bis heute noch nicht erschlossen hat." (364) Zur Einstufung des Torsos schreibt Baumann: "Ist der älteren Deutung verbindet ihn das Vorsetzen des linken Beines; die gleichmäßige Gewichtsverteilung auf beide Beine, hier das rechte, das nun nicht mehr weit nach hinten in Schritt gesprengt ist, sondern die typische

Säule des Leibgebäudes darstellt und in dieser Function durch die größere Breite der gesamten rechten Körperseite des Torsos noch hervorgehoben wird. Hinzu kommt, daß der Gegner das linke Bein im Vorsetzen ein klein wenig entlastet. Nur in der Rückenansicht wird erkennbar, daß der linke Hüftbeinkamm und der darüber ansetzende schiefe Bauchmuskel um ein Geringes tiefer liegen als auf der rechten Seite. Die bewundernswert in den Marmor gearbeitete weiche entspannte Einziehung unter der linken Hinterbacke steht im entsprechenden 'kontrapostischen' Gegensatz zum rechten Gluteus, dessen Anspannung deutlich seine tragende Funktion ausdrückt. In der Vorderansicht ist die Verschiebung der Belastung viel leiser sichtbar. Die Medianrinne und ihre Verlängerung über die Brust zur Halsgrube hinauf erscheint noch wie senkrecht. Später wird sie das empfindliche Instrument, das jede Bewegung der Körperhälften durch eine Gegenschwingung anzeigt, die sich dem Standbein zu öffnet. Beim Torso von Milet kann man diese Schwingung an seiner rechten Seite nur ahnen. Die Bewegung seines Standmotivs dagegen äußert sich vornehmlich in Nachvornragen des linken Oberschenkels und in der Ungleichheit der Körperhälften. Dadurch kommt eine gewisse drehende Bewegung in die ganze Unterpartie. Der Drehpunkt ist die Stelle, wo das Glied gesessen hat. Um diesen Mittelpunkt legen sich in großen ovalen Schwung die unteren etwa Zweidrittel des Torsos; die Außenkontur seines rechten Schenkels über den Darmbeinstachel hinaufsteigend, nimmt die Grenzlinie dieses Ovals den Verlauf des Brustkorbrandes auf und fällt an der anderen Seite entsprechend herab. In der Mitte eingebettet liegt das Geschlecht, die ähnlich vitale Potenz des Leibes in Gegensatz zur geistigen Sphäre der Brust, die jenen Unterbau über dem Bogen des deutlich abgesetzten Brustkorbrandes überwölbt. Das weiße Fach der Brust ist dem Licht ausgesetzt, sammelt es als blendende Helle auf seinen festen Flächen." (365)

Interessant ist, daß gerade ein frühklassischer Torso Rilke so erregt hat; im Grunde genommen entlehnt Rilke nicht das Selig-in-sich-selbst, er gibt ja einem kommunikativen Zweck Ausdruck, der von der Figur ausgeht: Du mußt dein Leben ändern. Möglicherweise hätte Rilke dieses Gedicht auf den Doryphoros nicht schreiben können, obwohl die kanonische Idealfunktion der klassischen Statue gerade in Gegensatz zur spätklassischen Gestaltschaft auch eine solche zwingende Wirkung haben könnte.

Für den Torso von Milet trifft zu, daß er trotz aller Ansätze einer Wandlung zum klassischen hin doch noch dem archaischen Koordinatensystem verpflichtet zu sein scheint, jener Ausrichtung der Achsen, der Gliedmaßen, in einem leeren System, das gleichsam von außen der Figur aufgezwungen ist, ungeachtet sie zu existieren scheint. Von archaischen Bindungen noch nicht frei, markiert der Torso von Milet doch bereits den Wendepunkt, da die innere Beweglichkeit einsetzt. Denn in diesem Punkt beginnt die Figur auch gegen den Betrachter in Bewegung zu geraten. In diesem Wechselspiel - noch in der archaischen Konzeption verankert und schon im frühklassischen Sinne mobil zu sein - beginnt der Torso gleichsam von sich aus lebendig zu werden und dem Betrachter zu begegnen - viel stärker als der Tanyphoros, der, aller archaischen Bindungen ledig, gänzlich in sich gewandet erscheint. Die riesige Spannung, die die Figuren in der archaischen Gebundenheit entwickeln, beginnt sich in der Bewegtheit im frühklassischen Sinne zu lösen. Dieser Widerstreit in der Figur läßt die Energie, die jetzt von innen her entbunden wird, als um so zwingender empfinden. So erklärt sich das Zwingende, das der Torso von Milet für Rilke gewinnt, aus der spezifischen Zwischenstellung der Statue.

Es ist nicht schlechthin die kosmumbative Potenz, durch die sich das Leuchten im Stein als Schauen hält; sie gründet in der strukturellen Durchbildung des plastischen Korpus, die auch der Oberfläche ihre Lebendigkeit gibt. Das Ungeheure an dieser strukturellen Durchbildung des Materials im durchgehenden Einheitssog in den Ansätzen zur Emanzipierung der Teile, in der spannungsvollen Verlebendigung des Außen an allen Punkten von Inneren her, das unerschöpflich vielfältig und wirkungsmächtig Exemplarische äußert sich darin, daß das Ganze noch in verstümmelten Torso überwältigend gegenwärtig bleibt, es ist so intensiv durchgebildet, daß es noch über die Zerstörung seiner geformten Gestalt triumphiert. Dem empfand gegenüber klassischen Torsen auch Hegel. So schreibt er (möglicherweise den von Winckelmann beschriebenen Torso des Apoll von Belvedere vor Augen): "Dieser Duft der Belebung, diese Seele materieller Formen liegt allein darin, daß jeder Teil nur sich in seiner Besonderheit vollständig da ist, übrigens aber durch den vollsten Reichtum der Umrisse [illegible]

den, sondern mit ihm Genuß bleibt. Dadurch hat die Gesamtheit auf jedem Punkte vollkommen Belehrung noch das Einzelne ist zweckmäßig, allein bei seinem Unterschied, seiner Eigentümlichkeit und Ausweitung und bleibt doch in durchgängigem Sinn, gilt und lebt nur in Ganzen, so daß sich selbst in Fragmenten das Ganze erkennen läßt und selbst ein abgesonderter Teil die Anschauung und den Genuß einer ungeteilten Totalität gewährt."(...) Erst aus dieser gesellschaftlichen Totalitätsqualität erklärt sich die einmalige kommunikative Potenz, der Bild-Charakter gibt und die sicher das Ideal der gesamtmenschlich-progressiven künstlerischen Intention sein dürfte: Du mußt dein Leben ändern. Wie es Becher für die Literatur formuliert: " ... ein Buch muß etwas geben. Ein Buch kann auch etwas geben, indem es uns etwas nimmt. Denn es uns Vorurteile nimmt, gibt uns das Buch etwas, nämlich mehr Klarheit, mehr Wissen als bisher. Es gibt Bücher, die nehmen uns nicht nur etwas, sondern die nehmen uns so viel, daß wir bis zu einem solchen Grade verunsichert werden, daß wir meinen, demnach nicht weiterleben zu können oder nicht weiterleben können wie bisher." (367)

Stimmigkeit, Ungezwungenheit, Lebendigkeit der klassischen antiken Kunstgestalt sind also keinesfalls ihrer Kommunikativität entgegengesetzt oder schließen sie aus - es sind im Gegenteil kommunikative Qualitäten, die überhaupt erst eine strukturelle Adäquanz von werkinternem und werkexternem Sinnzusammenhang des geschichtlichen Lebens der Individuen als Abbildverhältnis ermöglichen. Die konfliktlose Seligkeit, die noch Hegel in der klassischen griechischen Einzelskulptur verkörpert sah, erweist sich, sofern sie überhaupt nachweisbar ist, als Verklärungsmoment der Idealisierung. Hegel rezipiert ein idealisiertes Bild der Antike - als ästhetisches Modell einer sozialen Utopie, das er rückhaltlos verabschiedet und das dennoch wirksam bleibt als "Indikator dafür, was in der nachrevolutionären bürgerlichen und restaurativen Gesellschaft nicht erfüllt, unverwirklichte Intention, Erwartung, Bedürfnis ist". (368)

Doch klassische Gestaltung geht in ideologischer Verklärung nicht auf. Die analysierten Gestaltungsmerkmale ergeben eine Struktur, die in ihren statischen und dynamischen Aspekten zugleich die geschichtlich-gesellschaftliche Lebenswirklichkeit der Polisdemokratie abbildet - durchsetzt und überlagert von Verklä-

4.8. Zu den Wechselbeziehungen der semantischen Konstituentien der Kunstgestalt - dargestellt am Wahrheitsproblem

Obwohl sich in der Darstellung der semantischen Konstituenten erwiesen hat, daß sie nicht unabhängig von ihren Beziehungen, also nur als strukturbildende Faktoren, zu objektivierbaren wären, wollen wir am Wahrheitsproblem einige wesentliche Beziehungen zwischen den Gehalten noch explizit hervorheben. Das Wahrheitsproblem in der Ästhetik läßt sich am klarsten als Wahrheitsparadoxon formulieren: es besteht in der Frage nach der Subjektunabhängigkeit subjektzentrierter Bedeutung. Anläßlich der Barlach-Ausstellung von 1952 hat Brecht das Wahrheitsproblem in ähnlich paradoxer Weise zugespitzt, um es klar hervortreten zu lassen. Nach einem Gedankenstrich schließt Brecht seine Betrachtungen über Barlach wie folgt: "Barlach schreibt: 'Es ist wohl so, daß der Künstler mehr weiß, als er sagen kann.' Aber vielleicht ist es doch wohl so, daß Barlach mehr sagen kann, als er weiß." (369) Brecht hatte den Satz dem Katalog der Ausstellung von 1952 entnommen, dem er unter der Jahreszahl 1931 als Motto vorangestellt war. In Elmar Jansens Ausgabe der "Texte aus vier Jahrzehnten" findet sich der Satz unter den Schriften in eigener Sache - in einem Text, dessen Titel Jansen Brecht nach Barlach formuliert hat: "Die wortlose Wahrheit". In einer Anmerkung berichtet Jansen ausführlich über Barlachs Gedankenaustausch mit dem Kreis um die Berliner religiöse Zeitschrift "Eckart", über den fragmentarischen Montage-Charakter des Textes und seine Aufnahme in einen Sammelband des Eckart-Verlages unter dem Buchtitel "Dichterglaube - Stimmen religiösen Erlebens", herausgegeben von Harald Braun, Berlin Steglitz 1931.

Mehr wissen als sagen können oder mehr sagen können als wissen: Lassen sich Barlach und Brecht alternativ gegenüberstellen? Wem ist Recht zu geben? Ist einem von beiden beizupflichten? Oder haben beide Recht? Sieht man genauer hin, ergibt sich bald, daß die Entgegensetzung von Barlachs These und Brechts Umkehrung der These kaum durchführbar ist. Barlach sagt in bestimmter Hinsicht nichts anderes als Brecht, und er sagt es nicht nur in diesem einen Satz, es bildet den Kern seiner ganzen kaum linear nachzeichnenden gemäß auswertenden Künstler-Ästhetik, einer Fundgrube theoretischer Einsichten in das Wesen der künstlerischen Prozesse, vor allem niedergelegt in seinen Brief-Texten, den

intimen Medium künstlerischer Lebenslage (Wehr-Rezession).
Das wird schon ahnbar, wenn man den ganzen Satz zitiert.
Brecht hat nämlich einen wesentlichen Zeitaspekt angesprochen,
der ihm, in Unkenntnis der romanischen Konzeption, als nicht so
wichtig erschienen sein mochte. Der ganze Satz lautet: "Es ist
wohl so, daß der Künstler mehr weiß, als er sagen kann, weshalb
er sich überhaupt ans Bilden macht." (370)

Brecht hat den Gegensatz von 'Sagen' und 'Bilden' nicht beachtet.
Sagen ist ihm soviel wie gestalten, auf künstlerische Weise
sagen. Dafür schreibt Barlach über Bilden. Sagen zielt in
Barlachs Verständnis auf begriffliche Darstellung in verbaler
Gestalt von Sachaussagen, auf Verbalisieren. Der Satz ist so
zu lesen: Der Künstler weiß mehr als er verbalisieren kann,
weshalb er sich überhaupt ans Bilden macht. Das Bilden bedarf
der Verbalisierung nur bedingt. Das gilt auch für die poetische
Sprache; sie ist nicht identisch mit objektzentrierter Mitteilungssprache. Könnte der Künstler alles verbalisieren, brauchte
er nicht mehr zu bilden.
Die Alternative wäre anders zu denken: Weiß der Künstler mehr,
als er bilden kann, oder kann er mehr bilden, als er weiß?

Welches ist die Ebene, nach der Wahrheit zu fragen? Auf thematischer Ebene finden wir zuerst ein subjektunabhängiges Moment
im sinnfälligen Objektpol künstlerischer Darstellung. Obwohl die
thematisch vielfältige, besondere Objektbeziehung der Darstellung niemals objektzentriert ist, solange es sich um Kunst handelt, kann das Eigenleben des Stoffes eine substantielle Determinante des Werkgehalts sein - in großen, tragenden Stoffen, wie
im Tafelbild oder in literarischen Gattungen wie Schauspiel und
Roman. Umgekehrt kann in engeren Zweckbestimmungen der sinnfällige
Objektpol weitgehend zurücktreten.
Weil künstlerische Gestaltungen keine Objektdarstellungen sind,
erfahren wir in möglichen - und möglicherweise auch notwendigen -
Interpretationsleistungen auf thematischer Ebene noch nichts der Wahrheitsgehalt des Kunstwerkes. Suchen wir stattdessen in solchem
Zusammenhang Naturwahrheit und Kunstwahrheit.
In der "Fenpfühl"-Fabel weist schließlich Goethe, daß der
Künstler sich an die Natur zu halten habe, wenn er einer Irrung
einen Gegenstand der Natur entgegensetzt, an welchem dieser seine

nicht mehr der Natur an. Der Künstler reproduziert nach Goethe das Darstellungsobjekt keineswegs im vorgegebenen Sachzusammenhang. Indem er das Objekt ergreift, erschaffe er es gleichsam von neuem, auf neuer, ideeller Ebene, "indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr erst den höheren Wert hineinlegt"; (371) es ist also das Subjekt, das die Bedeutung hineinlegt. Das Künstlersubjekt wisse "anzuschauen, festzuhalten, zu verallgemeinern, zu symbolisieren, zu charakterisieren"; (372) es gibt dem Darstellungsobjekt "Einheit und Wahrheit der künstlerischen Existenz". (373) Die Naturwahrheit ist ein notwendiges Moment, soweit es darum geht, "die Natur nicht zu vernichten". (374) In der Komposition der thematischen Bestandteile zu einem neuartigen Beziehungsganzen komme es jedoch auf Kunstwahrheit an, die sich mit Naturwahrheit nicht mehr deckt. " ... in den höheren Regionen des künstlerischen Verfahrens," erklärt Goethe gegenüber Eckermann, "wodurch ein Bild zum eigentlichen Bilde wird, hat er ein freieres Spiel, und er darf hier sogar zu F i k t i o n e n schreiten, "die, was folgt, der Naturwahrheit entbehren, nicht aber der Kunstwahrheit, sie vielmehr gerade dadurch erst gewinnen.
Der Künstler müsse "mit irdischen Mitteln wirken, um verstanden zu werden", aber er unterwerfe "diese irdischen Mittel" als sein Material "seinen höheren Intentionen". (375)

Doch wie und warum können thematische Momente in ihrer gegenständlichen Bestimmtheit und Sinnfälligkeit als irdische Mittel höherer Intentionen wirken? Offenbar nur so und nur dadurch, daß sie mehr bedeuten als sinnlich faßbar ist, d.h. daß sie Sprachmittel sind. Als Sprachmittel (andere wäre dies nicht erklärlich) geben sie, wie Goethe seine Symbolauffassung bündig faßt, "die Sache selbst, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild, und doch mit dem Gegenstand identisch." (376) Niemand hat die eigenständige Sprach- und Zeichenfunktion der dargestellten Objekte im künstlerischen Darstellungszusammenhang (das Geheimnis dieses Zusammenhangs bzw. seiner Transformation in einen Sinnzusammenhang) prägnanter ausgesprochen.
Die ikonische Zeichenfunktion geht demnach vom Objekt und seiner Intention aus, vermittelt aber auf das Darstellungsobjekt nicht nur durch gegenständliche Konkretheit, die den eigenlebenden

...stoffes widergespiegelt, andererseits gerade durch die semantische Differenz, die der ästhetischen Faktorenstruktion entspricht und eine Verfremdungsfunktion erfüllt, die das Darstellungsobjekt vielleicht überhaupt erst im Blickfeld rückt, das eben das Zentralfeld der Intention ist. Die Intention zeigt das Darstellungsobjekt nicht nur von einer neuen Seite, sie zeigt es als neues, das die Menschen im Sinne von Nietzsche Umwertschätzung zwar perzipiert, aber nicht mehr apperzipiert haben, das keinen Stellenwert in ihren Präferenzsystemen hatte. Gleichzeitig ist es natürlich die semantische Differenz, die auf die Intention verweist und die künstlerische Darstellung von der Sachdarstellung unterscheidet. So ist im ikonischen Gehalt die indexikalische Funktion schon angelegt, die prüft die sinnfällige Darstellung als werkinternes Verweisfunktion. So ist sie überhaupt das strukturelle Bindeglied zur Intention, die wir - nicht allein aber auch nur dann - erschließen, wenn wir den werkinternen Verweisen im ikonischen Gehalt nachspüren. Der Künstler arbeitet mit Verweisen, er zeichnet Spuren.

Das Verhältnis von semantischer Kongruenz und Differenz gegenüber dem Darstellungsobjekt im ikonischen Gehalt kann nicht sorgfältig genug erforscht werden. Keinesfalls wächst mit der Kongruenz der Anteil der Intention. Das Verhältnis ist aber auch nicht reziprok, es ist insgesamt nicht im Sinne einer statistischen Gesetzmäßigkeit zu ermitteln, sondern nur im konkreten Werkzusammenhang.
Der intendierte Gehalt ist die im Werk vergegenständlichte subjektive Intention. Wenn sie nicht als komplex-subjektive vorliegt, sondern als postulatorisch-abstrakte, wenn der Künstler nicht konkret sein, was immer er für Darstellungsobjekte bevorzugt. Die Intention ist nur dann konkret, wenn sie den ganzen Menschen ergreift. Konkrete Subjektivität ist nicht angeboren, auch nicht dem Künstler. Er muß durch die Fülle gehen, um die Fülle zu haben.

Ebensowenig wie der Künstler nach Maßgabe der objektzentrierten semantischen Denkform schlicht proletarisch, verfügt sie über Kunstaufnahmeweise als Theoretiker; kann sozialisierte seine ästhetische Relations- und Reflexionsfähigkeit. Das heißt nicht, daß Kunst außerhalb ihrer Gegenständlichkeit von der Gesellschaft schon präformiert wäre und vom Künstler nur zum Gegenständlichen gehoben wird. Die Gesellschaftsstrukturen, die zur

Künstler schafft, sind nicht schon in ihm im Rezipierten vorhanden, als würden sie in der Begegnung mit Kunst nur verdeutlicht. Gewiß macht Kunst ein latentes Bedürfnis evident - eben das ästhetische Grundbedürfnis nach gestalthaften formations- und klassengeschichtlich signifikanter Selbstdarstellung und erhebt es zum vorherrschenden Bedürfnis, aber nur indem sie es befriedigt. Außerhalb ihrer eigenen Gegenständlichkeit gibt es keine Kunst.

Der Anspruch auf Wahrheit ist kein philosophischer Anspruch, der unangemessen an Barlachs Werk herangetragen wird. Barlach hat den spezifischen Wahrheitsanspruch seiner künstlerischen Bemühungen frühzeitig ausgesprochen - in dem bekannten Brief an Friedrich Düsel über das Wirkliche und das Wahrhaftige. Dieser Anspruch entsprach Barlachs Verständnis von Kunst als Probe tiefster Menschlichkeit, Probe auf den Feingehalt von Geist und Seele (377). Barlach, der von Jugend an nicht ertragen konnte, daß der gesamte Austausch von Tätigkeiten, Bedürfnissen, Lebensäußerungen im Kapitalismus unter den "Sammelbegriff des Habens" steht, litt zeitlebens auch an der durch das gleiche Gebote regulierten "Sonderexistenz" des Künstlers und verknüpfte sich mit allen ihm gegebenen Fühlfäden an das Alltagsleben der nichtbürgerlichen Klassen, der Unteren. In einem Brief vom 28. 12. 1911 aus Güstrow an Charitas Lindeman erscheint in einem Absatz zusammengedrängt Programm und Konflikt des Künstlers Barlach unter bürgerlich-kapitalistischen Marktbedingungen: "Soweit sind wir, daß wir die Aufklärung in Kunstdingen schon überwunden haben, nämlich den Naturalismus und die Verstand- und Vernunftherrschaft. Und werden auch noch weiterkommen in anderen Dingen. Wir werden wieder Raum haben und nicht bloß Fläche, wir werden aus der Bürgerlichkeit herauskommen und Kurage bekommen, im Geistigen häuslich zu werden. Die guten Leute, die mich kennen und fördern, meinen, Kunst sei eine Kulturangelegenheit, 'Schmuck des Lebens'. Prost Mahlzeit, wenn die wüßten, was ich weiß! Es kommt mir beinahe wie Verrat vor, aber ich bin in der Lage eines Menschen, der in die Zeit sehen kann, an der die Herrschaften ewig vorbeidemonstrieren. Es nützt da nichts, daß ich sage: 'Bitte, gucken Sie mal rechts! - Sie sehen eben keine Sehe, das Problem ist ihnen unbekannt.

'Dasein' 'schmücken' - schmücken! Etwa das Dasein von Berliner Börsianern? Ich? Als mein Lebenszweck? Pfui - hätte ich beinahe gesagt. Aber es sind diejenigen, die meine Sachen kaufen oder denen sie aufgehängt werden sollen." (378)
Die Verstand- und Vernunftherrschaft, gegen die Barlach sich [illegible]

russischer Bauern in der Weite ihrer Landschaft, das Problem der Gestalt begriffen und gemeistert hatte. Was er in Russland erfuhr, war "eine Grenzenlosigkeit, in der sich das Menschliche [illegible] te, wollte man das Menschliche überhaupt festhalten". (380)

so sauer es ihm in Mecklenburg auch wurde, "die großen Allerweltsstoffe mit dem Saft der Zeit zu tränken". (381)

ten, ist es wichtig, sie nicht nur als solche zu nehmen. Oft [illegible] tet worden. D r Stoff hatte für Barlach jedoch immer zugleich jene Sprachfunktion im Goetheschen Sinne. Barlach fand in der ihn "von früher Jugend an bekannten plattdeutschen Menschenschlag" seine Sprache, in welcher er artikulieren konnte, was ihn als subjektive Intention über alle thematische Vielfalt und Begrenztheit hinaus im Innersten bewegte und zum Äußersten trieb. "Das mit dem Plattdeutschen sehe ich so, "schrieb er: "daß es eine naiv-saftige, hartmäulige, allen Menschlichen und Ungelehrten passende Sprache ist... Ich mußte ...Mittel suchen darzu- [illegible] und doch, was ich sah, als Mittel benutzen." (382)

Die kühne Auffassung vom Sprachcharakter der Kunst vertrat Barlach mit Vehemenz - auch in polemischen Ausfällen gegen Kandinsky und den Picasso der kubistischen Phase, die seiner Ansicht nach nichtssagend sprechen. "Sie müssen uns auf eine Sprache einigen, um überhaupt etwas zu wissen... Meine künstlerische Muttersprache ist nun mal die menschliche Figur oder das Milieu, der Gegenstand, durch das oder in dem der Mensch lebt, leidet, sich freut, fühlt, denkt. Darüber komme ich nicht hinaus." (383) Immer wieder beobachtet Barlach, befragt er das Leben des Alltags, um seine Sprachfindungen zu korrigieren, sich immer besser ausdrücken zu können. Der Mensch und seine Gesten genügen genug, schreibt er; wer kann denn so gelassen hinsetzen, dem nicht die menschlichen Gesten in ihrer individuellen Vielfalt und sozialen Signifikanz zur eigenen bildnerischen Sprache geworden sind, in der er seine Intentionen zur Gestalt heraustreibt.
Der Vorwurf, er beschränke sich aufs bloße Dasein, idyllische Nichtigkeiten in Menschen (384), bekundete Unverständnis gegenüber seiner Behandlung des Stoffs als Sprache, und so wies Barlach das Fräulein Lees Kerrick in den bekannten Däubler-Briefen von 1915 auf die "geheime Monumentalität" seiner Gestalten hin: "Da fängt das Erbärmliche, Menschendone, das Drückende, na das Traurig-Machende plötzlich zu leuchten an". (385)
Ohne die Sprachfunktion des Stoffes könnte das an seine sinnlich-bildliche Gestalt gebundene Kunstwerk nichts Allgemeines erfassen. Wenn wir das Allgemeine künstlerischer Gestaltung hervorheben, handelt sich nicht um das sachlich Allgemeine ihrer sinnfälligen Objekte, um deren sachspezifisches Wesen höherer Ordnung. Auch das Allgemeine künstlerischer Darstellung unterliegt nicht dem Maßstab objektzentrierter Abbildung. Es gestattet vielmehr die größte Mannigfaltigkeit des Besonderen in je eigener, verschiedenartiger Bestimmtheit, jene "Themen-Unendlichkeit", von der Becher sprach.
Indem die ästhetische Intention aber über die thematische Vielfalt hinausgeht, geht sie in eine allgemeinere Gegenstandsbeziehung über. Damit verliert auch auf der Sprachebene das individuelle seine bloße Partikularität und gewinnt soziale Signifikanz, gesellschaftliche Allgemeinheit.

Dem liegt zugrunde, was künstlerischer Aneignung überhaupt zugrundeliegt: das konkrete Bedürfnis der historischen Subjekte nach gestalthafter Selbstdarstellung in den unterschiedlichen Objekten ihres sozialen und kreatürlichen Verhaltens, die sie entsprechend thematisieren; das Bedürfnis nach sozial signifikanter, subjektzentrierter Selbstgestaltung der individuellen Subjekte in der "Themen-Unendlichkeit" ihrer gesellschaftlichen Lebenstätigkeit im größeren Ganzen der Natur.
Auch Barlachs Grundintention ist in ihrer Allgemeinheit keine

sozial gefaßt, sondern in eigenwillig erneuerter Tradition mystischer Natur- und Realsymbolik. "Für mich," heißt es im "Dario [illegible]", "ist das Organische in der Kunst der Ausdruck [illegible] (388)

Dies nun kann Barlach nicht verbalisieren - und es ist ein Glück [illegible] beweis" zu sein. In einem aufschlußreichen Brief an Wolf Dieter Zimmermann von 18.10.32 betont Barlach: "Meine Möglichkeiten des Ausdrucks sind ... die künstlerischen. Ich kann, ob so oder so

ist nicht die Frage, gestaltung meine Gestaltung sind gut, sind sie echt sind, schlechthin, wenn sie aus der Spekulation kommen." (1)
Die Vorsprache dient langen der Spekulation, welcher sich die Wahrheit, die Parlach sie versteht, letztlich entzieht; sie ist wertlos. Damit kommen wir wieder zu unseren Ausgangstext.
Die Wahrheit ist der Bewußtsein, für das der zweideutige Klang nichts als Beweis ist, daß die menschliche Unvollkommenheit einer vollkommenen Übermenschlichkeit bedarf, ist sie bewußt, es nur als etwas Relatives zu betrachten, die Annahme des ewig unbekannten Gottes, Ideen, was eben nicht vorstellbar ist und darum nicht von Menschen verfaßbar, also immer unbekannt ist und bleibt. Aber das künstlerische Vertrauen ohne ergo Vernünftigkeit glaubt sich selbst eine Schöpfertum und soweit es sich zufriedenstellend als Teilhabung im großen schöpferischen Geschehen...
Ich bin froh, wenn mir einige handgreifliche Dinge gelingen, aus denen eine Ahnung von der Möglichkeit des Hinüberspielens in Bereiche klingt, die einmal 'über' uns sind, aber darum nicht hoffnungslos verschlossen, - eine Ahnung, die mit Ernst und Strenge nicht unvereinbar, schon an sich selbst tagtäglich ein Überraschendbestimmt erfahrbar macht. Es ist wohl so, daß der Künstler mehr weiß, als er sagen kann, weshalb er sich überzeugt ans Bilden macht." (390)
Was Parlach hier auf mystische Weise vergeblich zu ergreifen versucht, ist nichts anderes als die Subjektunabhängigkeit des Wahrheitsgehalts. Parlach verabsolutiert die Tatsache, daß der Künstler sein Wissen nicht angemessen verbalisieren kann und dessen auch nicht bedarf, zu der Behauptung, daß Wissen von weltanschaulicher Allgemeinheit generell nicht zu verbalisieren sei. Weltanschauung wäre demnach wissenschaftlich nicht faßbar. Nur in der künstlerischen Gestaltung faßbare, vom Werk ausgehende Wissen ist kein Wissen derart, daß es dem Künstler in rationaler Begrifflichkeit voll bewußt wäre. Aber es ist auch nicht durch die subjektive Intention begrenzt, die im künstlerischen Prozeß als irgendwelcher Gehalt ausgeprägt wird. Freilich, die subjektbezogene Grundbeziehung zur Realität ist die subjektive Intention durch jede einzelne Geste zu "vergegenwärtigen". Insoweit "weiß" der Künstler mehr, als er zu bilden vermag. Indem die Geste aber mehr zu bedeuten gibt als intendiert ist, ist Brecht im Recht. Der Künstler vermag mehr zu bilden als er weiß.

Aber dieses Sachverhalts ist Barlach sich allerdings bewußt, darauf vertraut er - wie auf den realen Lebensgrund seiner Kunst, von dem er sich nie löst. Die "geheime Monumentalität" seiner plastischen Gestalten, ihr plötzliches Aufleuchten über alles Erbärmliche und Drückende, hat nicht nur im intendierten Sinne Sprachfunktion, es hat - auf Grund der Beziehungen im Werk - auch eine eigene soziale Verweis- und Zeichenfunktion gegenüber der geschichtlichen Realität. Nennt Barlach als Bedingung für die Plastik ein Menschentum, "bei aller Zeitbedingtheit aus der Misere seiner Zeit herausgewachsen", (391) so erfüllt ein [illegible]

"... in seinen für mich schönsten Plastiken läßt er die menschliche Dauer, das [illegible] durchscheinen, [illegible] dadurch." (392) Diesen Zusammenhang hat Barlach stets unabhängig von Barlachs problematischem Wahrheitsbegriff. Die Wahrheit seiner plastischen Werke ist wertlos, aber nicht in jedem spekulativen Sinne. Darauf hat [illegible] Barlachs Kunst, den Wahrheitsbegriff zu objektivieren. Die konkreten, wahren Inhalte [illegible] subjektivierte Barlach. "Alles ist gut, was aus innerer Not keimt," schreibt er 1916 an seinen Vetter Karl und fügt interessanterweise [illegible] (Dies fallen mir Goethes Worte ein, [illegible] Objekt, relativ-absolut usw. sind [illegible] an, die Folgen sind als Verlust nicht zu messen Poten.)" (393) Wie aber will Barlach die Objektivität der Wahrheit sichern, ohne welche zu haben, was Wahrheit zu nennen? Somit die Bindung an Absolute. 1925 schreibt er: "Ich [illegible] Recht, den Ton als [illegible] Merkmal für die Wahrheit zu halten. Er wird einen Teil der Wirklichkeit damit, einen, der in Verhältnis seiner individuellen Begrenztheit zum Absoluten steht, in seinen Händen haben. Weiter wird wohl kein Mensch, der als Mensch kam und Mensch bleibt, kommen." (394)

Die Objektivität der Wahrheit besteht in ihrer Subjektunabhängigkeit, so subjektgebunden Erkenntnis immer bleibt. Die Subjektunabhängigkeit der Wahrheit, die sich in der gesellschaftlichen Praxis erweist - als Invarianzleistung - sucht Barlach im Absoluten. Solcher Spekulation entzieht sich lebendig sein Werk. Denn der Plastiker weiß sich auf die Gestalt verwiesen, wie sehr sie der theoretisch Reflektierende als Mangel gegenüber

dem Gestalt- und Begrenzungscharakter, das jeder Inhalt ja hat, empfindet.
Ausgehend von der Dialektik des Gehalts müssen wir nun auch die Beziehung von Inhalt und Form näher bestimmen:
Der Inhalt ist das Ganze. Er ist an die Form gebunden, die Art und Weise, wie die Gestalt und ihre Gehalte strukturell zusammenwirken. Inhalt existiert nur als intentional formierter Inhalt, er liegt nicht vor der Form und vor der Produktion in der Absicht und gedanklichen Vorstellung des Künstlers. Inhalt ist nur, was als spezifisches Kunstverstehen erlebt, Widerspiegelungsresultat vergegenständlicht, geformt ist. Die Form ist kein Gefäß, in das der Inhalt hineingegossen wird und aus dem er wieder herauspräpariert werden kann. Form ist im Kunstwerk zwar streng an die sinnfällige Gestalt gebunden, aber nicht mit ihr identisch. Die Gestalt ist die Erscheinungsweise der Form im Kunstwerk, die Form ist dessen Gefüge und Fügungsweise. Sie umfaßt die Gesamtheit aller Gestaltungsmittel und -strukturen:

a) in individueller Werkbestimmtheit
b) in der Allgemeinheit abhebbarer Strukturmuster bis hin zu Gattungsstrukturen
c) in der historischen Bestimmtheit von Gestaltungsmitteln und -strukturen
d) in ihrer sozialökonomischen Determiniertheit.

Der Inhalt in seiner werkgemäßen und strukturellen Bindung an die Form ist a) weder die Realität schlechthin
b) noch das spezifische Widerspiegelungsobjekt c) noch der jeweilige Stoff, das Darstellungssubjekt d) noch der thematische Gehalt
e) noch der Konnotationsgehalt f) noch die subjektive Intention, weder als Absicht und Impuls, noch als intendierter Gehalt
g) noch die objektive Intention h) noch der Botschaftsgehalt
i) noch der Aussagegehalt. Er ist vielmehr die Gesamtheit alles gehaltlichen Aspekts, die an der durch die Form vermittelten Gestalt aufweisbar sind.
Der Inhalt ist an die Dialektik der Gehalte gebunden:
er ist ihre spezifische Einheit, sozusagen mit der werkinternen Sinnstruktur identisch.

Dialektik der Gehalte

1. Evidenzgehalt
   (ikonischer Gehalt)

2. Konnotationsgehalt
   a) objektindexikalischer Darstellungsgehalt
   b) subjektiv indexikalischer Ausdrucksgehalt

3. subjektive Intention
   (Ideengehalt)
   a) intendierter Darstellungsgehalt
   b) intendierter Ausdrucksgehalt
   c) pragmatische Intention

4. objektive Intention
   (sozialer Verweisgehalt)
   a) ikonischer Gehalt
   b) Konnotationsgehalt
   c) sozialindexikalischer Gehalt

5. Invarianzgehalt
   (Wahrheitsgehalt)
   a) Invarianzleistungen nach Maßgabe der subj. Intention
   b) Invarianzleistungen über das Intendierte hinaus bzw. gegen es

6. Rezeptionsgehalt
   a) aktualer Rezeptionsgehalt
   b) durchreflektierter Rezeptionsgehalt
   c) historischer Rezeptionsgehalt

werkinterne Sinnstruktur (Inhalt)

4.9. Das Verhältnis von Sicherheit und Realismus

Als maßgeblich für den Wahrheitsgehalt haben wir die besonderen, an spezifischen Erkenntnisobjekt orientierten Invarianzleistungen künstlerischer Aneignung hervorgehoben. Dabei haben wir auf Grund der widerspruchlichen Beziehung zwischen subjektiver und objektiver Intention die Invarianzleistungen der künstlerischen Aneignung nach zwei Seiten bestimmt:

1. Als Invarianzleistungen nach Maßgabe der subjektiven Intention;
1. Als Invarianzleistungen über das Intendierte hinaus bzw. gegen es.

Die Akzentuierung der zweiten Seite hatte nicht zu bedeuten, daß wir die Rolle der subjektiven Intention schmälern wollten. Wir wollen nicht die Regel aufstellen, daß Wahrheit immer nur gegen Willen und Absicht des Künstlers ins Werk tritt, als sei die subjektive Intention letztlich gleichgültig für den Wahrheitsgehalt, als komme es ausschließlich auf die objektive Intention und zwar im Widerspruch zur subjektiven an.
Der künstlerische Gestaltungsprozeß ist ein intendierter Prozeß; es ist der intendierte Prozeß gestalthafter sozialer Selbstdarstellung, deren Qualität durchaus von historischen Reifegrad der subjektiven Intention abhängt, von weltanschaulichen Voraussetzungen, sozialer Standortbestimmung, gesellschaftlicher Gesamthaltung.
Wahrheit ist möglich auf Grund von Invarianzleistungen, die vor allem vom sozialen Verweisgehalt getragen werden, aber auch vom Evidenzgehalt (Eigenleben des Stoffes). Diese Invarianzleistungen können sich unter Umständen auch gegen die intendierte Lüge durchsetzen.
Das reicht zur Bestimmung des Realismus nicht aus.

Als Realismus bestimmen wir die historischen Invarianzleistungen künstlerischer Aneignung nach Maßgabe der subjektiven Intention, was nicht ausschließt, daß Invarianzleistungen realistischer Werke auch über das subjektiv Intendierte hinausführen, ohne aber in einen Gegensatz zu ihm zu geraten. Realismus beschränkt Kunst keineswegs auf die subjektive Intention, legt die Dialektik von subjektiver und objektiver Intention nicht still, bezeichnet primär aber eine bestimmte inhaltliche Qualität der subjektiven Intention, nicht nur als Absicht, als Werkkonzeption, sondern als intendierten Gehalt.

Daß die Intention keine theoretisch-wissenschaftliche Konzeption ist, bedeutet nicht, daß wissenschaftliche Erkenntnisse in der Kunst für die Bildung der Intention keine Rolle spielen. Die Wissenschaft hat wesentliche, vor allem weltanschauliche Bedeutung für den Künstler, indem sie aufklärerisch wirkt, wie er seine Erfahrungen gewinnt und verarbeitet, wie er von seiner, von den grundlegenden Beziehungen der Menschen weiß, wie formt seine Ansichten, Kenntnisse, Meinungen, Ideale, ist aus seinem Leben nicht wegzudenken; sie hat ihren Platz ebenso in seiner Lebenspraxis wie in der jedes anderen Menschen, sie ist eine Sache dieser Lebenspraxis, fällt aus ihr nicht heraus als direktes Geschäft für Spezialisten.

Aufschlußreich sind brechts Bemerkungen zu dieser Problematik; wenige Künstler des 20. Jahrhunderts haben sich so intensiv mit den Beziehungen von Kunst und Wissenschaft befaßt. Brecht setzt sich mit Vorurteilen der Künstler auseinander: "Der gewöhnliche Einwand gegen die Aufnahme mit der Filmkamera oder besser gegen die Forderung, die Künstler sollten mit dieser Weise ebenso nützliche Abbildungen der Wirklichkeit geben wie die Wissenschaftler, ist der: 'daß die Welt dann so kahl wurde. Sie wird in Wirklichkeit nicht kahler, als sie in Wirklichkeit ist..." (395)

"Damit kämpferisch realistisch geschrieben werden kann, ist also Wissen nötig, und zwar ein ganz bestimmtes Wissen, Wissen ökonomischer, historischer Art." (396) Die Wissenschaft wirkt als mächtige Anregerin - zur künstlerischen Produktion, sowie zur theoretischen Fixierung der eigenen Absichten, nicht als wissenschaftliche Vorgabe, Vorlage, die gegenüber der Totalität der Gestaltung etwas Äußerliches ist. Insofern ist es kein Widerspruch zur spezifischen Position der künstlerischen Intention, wenn Becher bekundet: "Was ich [illegible] das Studium der Naturwissenschaft bedeutet hat, [illegible] den Dichter von heute, wenn er nicht im Chaos [illegible] will, das Studium der Gesellschaftswissenschaften [illegible] Zeichen unser Jahrhundert steht..." (397).

Wir hatten die künstlerische Intention durch folgende Momente gekennzeichnet:
a) subjektzentriert, nicht verbalisierbar;
b) weltanschaulicher Charakter (bezogen auf den praktischen und geistigen Sinnzusammenhang des Lebens der Individuen).

Von entscheidender Bedeutung ist daher, wie dieser Sinnzusammenhang konzipiert wird - in vorgegebenen transzendenten Ordnungen oder in den geschichtlichen Ordnungen dieses Lebens selbst, als Lebenswiderspruch, der aus dem Widerspruch zwischen der konkreten Wesenstätigkeit der Individuen und den in ihr erzeugten subjektiven und objektiven Möglichkeiten sowie ihren nicht minder konkreten Existenzverhältnissen folgt. Ein phantastisch konstruierter Sinnzusammenhang ermöglicht keinen Realismus, ist vielmehr dessen Negation, auch wenn die subjektive Intention den phantastischen Sinnzusammenhang sprengen und den Weg für geschichtliche Wahrheit öffnen kann.
In realistischen Werken ist immer eine bestimmte weltanschauliche Grundbeziehung zur gesellschaftlichen Realität intendiert (das schließt Illusionen in Einzelfragen nicht aus). Realismus ist gekennzeichnet durch das Erfassen wesentlicher Seiten der geschichtlichen Lebensproblematik in der subjektiven Intention. Oder anders gesagt: Das Ergreifen der geschichtlichen Lebensproblematik auf dem Boden ihrer eigenen, letztlich materiellen Voraussetzungen, ist intendiert, aber nicht als verbalisierbares Erkanntsein, das sich in der eigenen Begrifflichkeit erschöpft, sondern als das Rational-Allgemeine subjekt-zentrierter Aneignung. Realismus bezeichnet die Intention auf geschichtliche Selbsterfahrung, Selbstentdeckung, Selbsterkenntnis der Menschen als Subjekte ihres Verhaltens, auch wenn Entfremdungsverhältnisse dies zudecken. Insofern bezeichnet Realismus die Tiefenschichte des Subjektwerdens der Individuen im [illegible] sozialen Gesamtverhalten nach der Seite seiner [illegible] intendierten Ausdrucks in der Kunstgestalt.